

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Ciências da Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

**Adorno, Hall e Canclini: a Formação na constelação das mediações
culturais**

Muleka Mwewa

Ilha de Santa Catarina, 2010.

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Ciências da Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

**Adorno, Hall e Canclini: a Formação na constelação das mediações
culturais**

Muleka Mwewa

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação, do Centro de Ciências da Educação, da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Ciências da Educação.

Orientador: Professor Doutor Alexandre Fernandez Vaz

Ilha de Santa Catarina, 2010.

**Adorno, Hall e Canclini: a Formação na constelação das mediações
culturais**

MULEKA MWEWA

Tese para a obtenção do grau de

DOUTOR EM CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO

Área de concentração em Educação, História e Política no Programa de Pós-graduação em Educação do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina.

Banca Examinadora:

Prof. Doutor Alexandre Fernandez Vaz
(UFSC – Orientador)

Prof. Doutor Bruno Pucci
(Unimep) – Examinador

Prof. Doutor Fábio Akcelrud Durão
(Unicamp) – Examinador

Prof. Doutor Kabengele Munanga
(USP) – Examinador

Prof. Doutor Jaison José Bassani
(UFPR) – Examinador

Prof. (Catedrático) Doutor José Carlos Venâncio
(U. da Beira Interior – Portugal) – Suplente

Prof. Doutor Alckmar Luiz dos Santos –
(UFSC) Suplente



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

"ADORNO, HALL E CANCLINI: A FORMAÇÃO NA CONSTELAÇÃO DAS MEDIAÇÕES CULTURAIS"

Tese submetida ao Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Educação do Centro de Ciências da Educação em cumprimento parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

APROVADO PELA COMISSÃO EXAMINADORA em 23/02/2010

Dr. Alexandre Fernandez Vaz (CED/UFSC-Orientador)

Dr. Bruno Pucci (UNIMEP/SP-Examinador)

Dr. Kabengele Munanga (USP/SP-Examinador)

Dr. Fábio Akcelrud Dória (UNICAMP/SP-Examinador)

Dr. Jaison José Bassani (UFPR/PR-Examinador)

Dr. Aleckmar Luiz dos Santos (CCE/UFSC-Suplente)

Dr. José Venâncio (UBI/Portugal-Suplente)

Prof. João José da Silva Filho
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Educação - UFSC

MULEKA MWEWA

FLORIANÓPOLIS/SANTA CATARINA/FEVEREIRO/2010

Aos meus pais Muleka e Mwewa; ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico; ao MundusFor e ao Banco Real.

Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. (Guimarães Rosa).

MWEWA, Muleka. **Adorno, Hall e Canclini: a Formação na constelação das mediações culturais.** (Tese de Doutorado). Centro de Ciências da Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

RESUMO:

O presente trabalho objetiva analisar, compreender e explicitar a Formação objetiva do sujeito representada pelos personagens Swann, Marianinho e Diadorim, a partir do pensamento de Th. Adorno sobre cultura e formação, tencionando pelos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais. Discute-se a partir de algumas teses sobre *a cultura* em Theodor W. Adorno a assertiva de Stuart Hall sobre a necessidade de uma nova configuração do social na contemporaneidade, assertiva essa com a qual corroboram certas argumentações de Nestor Garcia Canclini, o qual enaltece a indústria cultural em sua dimensão integradora, apesar do efeito deletério de uma globalização concebida de forma unilateral pelos países centrais em detrimento dos periféricos. Esta discussão é materializada nos romances, como exemplo do campo empírico, de Marcel Proust: *Un amour de Swann*; de Mia Couto: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e de João Guimarães Rosa: *Grande Sertão: Veredas*, cujos personagens Swann, Marianinho e Diadorim (Reinaldo), cada um, na sua particularidade, desnuda as implicações dialéticas da formação objetiva do sujeito no mundo contemporâneo. O objetivo deste trabalho, portanto, é alcançar melhor compreensão desse tema, por meio: 1) da análise qualitativa de alguns escritos de Adorno, Hall e Canclini; 2) da verificação de como se localiza neles o conceito de cultura; 3) das leituras que estabelecem interfaces (aproximações e distanciamentos) conceituais entre Adorno e Hall frente à problemática da formação; 4) da recepção dos romances em alguns interlocutores privilegiados de Proust, Couto e Rosa. Os três personagens são analisados enquanto sujeitos que colocaram em prática sua formação, elaborando certos mecanismos subjacentes a sua subjetividade. Estes personagens são tomados como exemplo guia que materializa os pressupostos teóricos em torno da formação no âmbito da Teoria Crítica (Th. Adorno) e dos Estudos Culturais (S. Hall e G. Canclini). Outra razão que nos levou a escolher esses romances, além de sua beleza literária, é sem dúvida, de ordem pessoal, pois os três personagens de certa forma refletem um percurso vivencial semelhante ao nosso, uma vez que, ao viver tais experiências, nos defrontamos com outras tantas pessoas que resultaram de formações *entrecruzadas*, ou seja, pessoas que sintetizam as diversas realidades das quais foram fruto. Vivenciamos, pois, na realidade, como os mecanismos culturais e os dispositivos formativos são acionados diante de situações que requerem uma atitude diferenciada. Este trabalho argumenta ainda que a idéia da formação e o contexto cultural exercem um papel central na elaboração dos mecanismos culturais enquanto condição para a realização do sujeito. A teoria crítica e os Estudos Culturais, nossas principais referências, figuraram, neste trabalho,

enquanto instrumentos (tecnologias, meios) dos quais nos valem para tentar compreender um pouco mais algumas das mazelas universais representadas, em certa medida, pelos personagens acima analisados. Tais análises buscam contribuir para pensar a necessidade de se incluir o contexto sócio-cultural quando se fala em dispositivos educacionais que ambicionam a universalidade.

Palavras-chave:

Th. Adorno – S. Hall e Canclini – Formação objetiva do sujeito – Contexto cultural – Proust, Couto e Rosa.

Mwewa, Muleka. **Adorno, Hall et Canclini: la formation dans la constellation de la médiation culturelle.** (Thèse de doctorat). Centre de Science de l'Éducation. Université Fédéral de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

RÉSUMÉ :

Cette thèse vise analyser, comprendre et expliquer la formation objectif du sujet représenté par les personnages Swann, Marianinho et Diadorim à partir de la pensée de Th. Adorno sur la culture et formation. Cette compréhension va être accompagnée par les hypothèses théoriques des études culturelles d'une nécessité d'une reformulation de la configuration sociale. On fait valoir à partir de quelques thèses sur la culture dans la théorie de Theodor W. Adorno l'affirmation de Stuart Hall sur la nécessité d'une nouvelle configuration de la société dans le monde contemporain. À ce qui concerne cette affirmation corrobore certains arguments de Nestor Garcia Canclini, qui souligne que l'industrie culturelle dans sa dimension d'intégration, malgré les effets néfastes de la globalisation conçue unilatéralement par les pays du centre au détriment des périphériques. Cette discussion est incarnée dans les romans comme un exemple de domaine empirique de Marcel Proust : *Un amour de Swann*, Mía Couto : *Un fleuve appelé temps*, une maison appelée terre et de João Guimarães Rosa : *Diadorim*, dont les personnages Swann Marianinho et Diadorim (Reinaldo), chacun dans sa particularité, explicite les implications dialectique de la formation objectif de sujet dans le monde contemporain. L'objectif de cette étude est donc arriver à une meilleure compréhension de cette question à travers: 1) l'analyse qualitative de quelques écrits d'Adorno, Hall et Canclini, 2) la vérification de la façon dont on trouve en eux la notion de culture, 3) lectures qui établissent des interfaces (similitudes et différences) conceptuelle entre Adorno et Hall en face de la question de la formation, 4) la réception des romans à certains interlocuteurs de Proust, Couto et Rosa. Les trois personnages sont analysés comme des sujets qui ont mis leur formation en pratique en mettant en place certains mécanismes qui sous-tendent sa subjectivité. Ces personnages sont pris comme un guide qui donne forme aux hypothèses théoriques sur la formation dans la Théorie critique (Th. Adorno) et Études Culturelle (S. Hall et G. Canclini). Une autre raison pour laquelle nous avons choisi ces romans, ainsi que sa beauté littéraire, est de caractère personnelle, parce que les trois personnages reflètent en quelque sorte une parcours similaire à la nôtre, car en vivant ces expériences, nous sommes confrontés avec tant de gens qui ont résulté des diverses réalités. Nous vérifions comme les mécanismes culturels et les dispositifs de formation sont déclenchés dans des situations qui exigent une attitude différente. Cette thèse soutient que l'idée de la formation et le contexte culturel jouent un rôle central dans le développement de mécanismes culturels comme condition pour la réalisation de l'objet. La théorie critique et l'études culturelles, nos références primaires, apparaît dans cet ouvrage comme

un outil (technologies, médias) que nous utilisons pour essayer de comprendre un peu plus des contextes représentés, dans une certaine mesure par les personnages discuté ci-dessus. Cette thèse vise à contribuer à la réflexion sur la nécessité d'inclure le développement socioculturel quand il s'agit de dispositifs pédagogiques qui aspire la l'universalité.

Mots-clés :

Th. Adorno - S. Hall et Canclini - Formation objectif - Contexte culturel - Proust, Couto et Rosa.

MWEWA, Muleka. **Adorno, Hall and Canclini: the education in the constellation of cultural mediation.** (PhD Thesis). Center of Science of Education. Federal University of Santa Catarina, Florianopolis, 2010.

ABSTRACT:

This thesis aims to understand, analyze and explain the objective education of the subject represented by the characters Swann, Marianinho and Diadorim from the thoughts of Th. Adorno on culture and education, tensioning by the theoretical assumptions of Cultural Studies. It is argued from a few theses on culture in Theodor W. Adorno's assertion Stuart Hall on the need for a new configuration of the society in the contemporary world, this assertion with which corroborate certain arguments of Nestor Garcia Canclini, which underscores the Cultural industries in its integrative dimension, despite the prejudicial effect of a globalization designed unilaterally by the center country to the detriment of the periphery country. This discussion is materialized in the novels (as an example of empirical field) of Marcel Proust: *Un amour de Swann*; Mia Couto: *On river call times, on house call earth*; and João Guimarães Rosa: *Grande Sertão: Veredas*, whose characters Swann, Marianinho and Diadorim (Reinaldo), each in its particularity, unfold the dialectical implications of the objective education of the subject in the contemporary world. Therefore this study aims to achieve a better understanding of this issue through: 1) qualitative analysis of some writings of Adorno, Hall and Canclini, 2) verification of how it is found the concept of culture in their thoughts, 3) the readings that establish conceptual interfaces (similarities and differences) between Adorno and Hall on the issue of education, 4) of reception of the novels in some privilege studios of Proust, Couto and Rosa. The three characters are analyzed as subjects that have put their education into practice by establishing certain mechanisms underlying their subjectivities. These characters are taken as a guide that materializes the theoretical assumptions about the education in the Critical theories and the Cultural Studies (S. Hall and G. Canclini). Actually we are experiencing how the cultural mechanisms and education's devices are triggered in situations that require a different attitude. This paper argues that the idea of education and cultural context play a central role in the development of cultural mechanisms as a condition for the realization of the subject. These reviews aim to contribute on thinking about the need of including the socio-cultural context when it comes to educational devices that aspire to universality.

Key-words:

Theodor Adorno – Stuart Hall and Garcia Canclini – Objective education oneself – Cultural context – Proust, Couto e Rosa.

Sumário

Apresentação.....	14
Considerações Iniciais.....	18
Capítulo 1: Reflexões acerca de Cultura em Adorno: Indicações a partir da Obra de Arte.....	29
1.1 Notas de leitura: indicações a partir da ‘não-identidade’.....	56
Capítulo 2: Mediações culturais do contemporâneo: Sobre a integração social entre desiguais.....	63
2.1 Notas sobre a configuração do social e a indústria cultural como mediação.....	90
2.2 Culturas, artes populares e globalizadas.....	98
Capítulo 3: Implicações dialéticas na formação objetiva do sujeito: Indicações a partir da Literatura.....	109
3.1 Swann e a formação objetiva.....	128
3.2 O rio de volta a terra: Marianinho e as Implicações da Formação.....	150
3.3 A contrapartida da partida: Diadorim “Reinaldo” e a Dialética do sujeito na Relação.....	170
Considerações Finais.....	188
Referências.....	194

Apresentação

“Somente os que precisam ser tutelados anseiam a condescendência .”
(Provérbio das Ilhas Canárias).

O presente trabalho, a partir de indicações de Theodor Wiesegrund Adorno, busca pensar algumas questões que versam sobre Formação e Cultura em contextos específicos. Observa-se de antemão que este autor tem como referência a cultura ocidental em geral. A questão central da tese reside, então, em oferecer subsídios teórico-metodológicos para compreender, em certos contextos, a Formação objetiva do sujeito que coloca em prática os mecanismos culturais diante da configuração social. Neste sentido, encontramos no pensamento de Adorno importantes pistas para problematizar a Formação a que aqui nos referimos. Argumentamos que, na atualidade, o fecundo pensamento deste autor pode ser mediado pelos estudos de Stuart Hall e pela rica bibliografia de Nestor García Canclini, os quais abrangem outros contextos que não tiveram centralidade nos trabalhos do filósofo frankfurtiano.

É verdade que em suas anotações, juntamente com Max Horkheimer em relação à indústria cultural, por exemplo, Adorno centra-se na possibilidade de compreender criticamente o mecanismo que ofusca a autonomia do sujeito. Nesse aspecto, torna possível abranger outros elementos fundamentais para repensarmos a questão da cultura. No contexto de ofuscamento que a indústria cultural realiza, os produtos – inclusive a cultura – são fabricados em escala industrial a partir de pressupostos socioculturais que primam pelo consumo em diferentes âmbitos. Esta suposição, no entanto, não encontra necessariamente ressonância direta em seus destinatários. Ou seja, não há nenhuma lei ou controle que nos obrigue a reagir ao produto da forma como seus mentores o planificaram. Talvez esteja indicada aí uma possibilidade de romper algumas amarras, presentes na relação cultural, internalizadas no sujeito, como indicaremos nas análises a seguir, em especial, no terceiro capítulo deste trabalho.

No que se refere à arte, Adorno valoriza o dissonante, o ininteligível, o indizível, ao tomar como referência a música, mais especificamente a de Schoenberg. Desta forma, o autor diz existir naquele que não se adapta facilmente uma possibilidade de ruptura com a linearidade da cultura dominante. Dominante, aqui, refere-se à cultura

que é genericamente consumida por todos em diferentes âmbitos e escalas. E não somente à cultura consumida por aqueles que “dominam”, isto é, que possuem meios para o seu consumo. Pois, hoje, qualquer pessoa pode canta-*en*-rolar a quinta sinfonia de Beethoven, por exemplo. Basta apenas “baixá-la” da rede mundial de computadores (*Internet*) diretamente para o seu celular. Ou ainda citar Baudelaire nas conversas de bar, a partir de edições resumidas de suas obras. A questão não está na recusa de acesso à população, mas sim na promiscuidade com que tais obras são tratadas quando chegam a esses âmbitos.

No que se refere a outros contextos culturais, Adorno, geralmente, é acusado de uma dupla “desatenção”, qual seja: 1) ao analisar o Jazz, por exemplo, Adorno não se aprofundou em conhecer as condições contextuais dos negros, ou seja, aquelas específicas da produção cultural do outro, que se materializam fora do eurocentrismo, exceto dos trabalhos realizados nos Estados Unidos da América; e 2) quando as conheceu, comparou-as de forma partidária às produzidas na europa. A partir desta observação, reafirmamos a necessidade de considerar outros elementos na sua ideia de cultura para que esta não sucumba sob as críticas que a consideram elitista. Por outro lado, a simples vitimização daqueles que não são considerados como sendo da “elite” tampouco nos ajuda a equalizar, na contemporaneidade, a perspectiva cultural adorniana. Quem domina a técnica da percussão oriunda de países africanos, por exemplo, pode ser percebido como pertencente a uma certa “elite”? A dúvida é: como ficariam as críticas de *elitista* direcionadas a Adorno se esta técnica fosse apreciada pelas camadas média e alta da sociedade? Temos inúmeras manifestações de culturas consideradas marginalizadas que ascenderam ao rol das atividades destas camadas sociais, como a Capoeira e o Samba, por exemplo. Essa ascensão embaralha, de certa forma, o discurso idílico dos seus agentes.

Quando Adorno se refere ao *jazz* como música negra, por exemplo, tem em mente a música considerada erudita, música pela qual Adorno tinha tal imensa devoção a ponto de se afirmar como alguém que pensava com os ouvidos. A princípio, podemos dizer que este autor dominava de forma impar um contexto musical, mas não o do *Jazz*, porque este era concebido a partir de outras bases culturais, não apenas as de consumo, como atesta Adorno na sua crítica. Estas, por sua vez, diferenciavam-se das bases culturais da música erudita. Por outro lado, o próprio Adorno, indica nos seus escritos a importância de se considerar o contexto. No seu texto *o ensaio como forma* Adorno compara o *ensaio*

à uma pessoa que chega em uma terra diferente na qual ela não domina a língua. Assim diz o autor:

Quando [esta pessoa] tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso. (ADORNO, 2003, p. 30).

Vejamos o seguinte exemplo: um *dermatologista* pode tratar ou receitar remédios para um enfermo com problemas na garganta, pois possui a formação básica para tanto, mas é evidente que um *otorrinolaringologista* atentar-se-ia a detalhes do paciente que porventura tivessem passado despercebido pelo dermatologista. Em outras palavras, um médico formado em instituições de ensino superior – quando pensamos na formação clássica – trataria de uma “dor de cabeça” de um indígena de forma diferente da de um pajé de sua etnia. É nessa linha, por exemplo, que Adorno se referiu ao *jazz*. Ou seja, ele compreende os elementos que fazem com que o *jazz* seja considerado música, mas desconsidera o contexto que fez com que o *jazz* tivesse aquela configuração, limitando-o, em sua comparação com a música erudita.

É certo que o pensamento de Adorno nos oferece inúmeras pistas para pensar a questão da Formação na atualidade a partir de diferentes condicionantes sociais. Tal compreensão, porém, só pode ser validada se feita de forma *endógena*, ou seja, por dentro de sua teoria, fazendo jus aos complexos conceitos trabalhados em sua extensa obra, tais como: crítica cultural, autocrítica, não-identidade, dentre outros, para que possamos, da melhor forma, inserir na ideia adorniana de *cultura* elementos que nos possibilitem pensar essa concepção contemporaneamente.

Os elementos de atualização abordados estão longe de fazer emergir as reflexões de Adorno no infindável mar das interpretações. Qualquer tentativa nesta direção trairia o pressuposto da *dynamique historique*, portanto, nossa “atualização” não se refere à localização pontual de limites na obra deste autor. A atualidade da obra de Adorno é localizada na acuidade das suas análises sobre o tema da cultura para

entender o contexto atual. Os elementos que Adorno desconsiderava – e que, entretanto, se encontram anunciados em suas análises – oferecem a base que nos permite a tentativa de compreender o contemporâneo. É como se uma estrada construída há muito tempo precisasse ser ampliada para atender as novas demandas sociais, para abranger outros contextos sociais.

Para finalizar, uma vez que não dominamos a língua alemã, indicamos que alguns textos de Adorno foram consultados na línguas francesa para cotejar com a tradução da língua portuguesa para a melhor apreender a letra do texto. Por exemplo, no decorrer da confecção deste trabalho não tivemos acesso à tradução brasileira do texto *Dialética Negativa*, por isso a opção em citá-lo em francês; o mesmo se passou com o texto *Notes sur la littérature II* ambos de Th. Adorno. Já para os textos de Marcel Proust, Franz Fanon, Marc Jimenez e Nestor Garcia Canclini preferimos manter as citações nas línguas originais como forma de respeitar as capacidades lingüísticas do leitor. Uma outra razão é o fato de existirem boas traduções destas obras em português mais acessível para a grande maioria dos leitores. Por exemplo, para a obra do Marcel Proust, pode-se consultar a tradução consagrada do literato Mário Quintana (vide referencia). Portanto, as citações mantidas em suas línguas originais, também, são a expressão da subjetividade do autor.

Considerações Iniciais

Propomos uma leitura de textos que fazem parte da obra de Th. Adorno no sentido de neles buscar subsídios para a discussão da ideia de cultura na atualidade, pois, entendemos que o pensamento deste filósofo ainda tem força explicativa no curso atual da sociedade. Argumentamos que os escritos de Adorno, quando colocados em diálogo com outras correntes teóricas, em especial os Estudos Culturais, nos oferecem sérios indícios para a compreensão da Formação objetiva do sujeito em determinados contextos. Portanto, os mecanismos culturais assim como demonstrou Adorno podem servir de instrumento para a leitura de diferentes contextos que configuram o contemporâneo. Neste sentido, procuramos alargar o alcance sociocultural da teoria deste autor, ou seja: para compreender o atual mosaico social, a teoria adorniana, no que tange à cultura, não prescinde de diálogos para fertilizar-se ainda mais. Isso não se dá na simples soma (entre uma e outras) para se chegar a um resultado pré-formulado, mas sim, na tensão aproximativa e repelente entre ambas (Teoria Crítica e Estudos Culturais). Daí o sugestivo movimento reflexivo presente neste trabalho, que abdica do porto seguro das conclusões face à possibilidade de isso estagnar o diálogo. Em outras palavras, é preciso acompanhar de forma atenta o nosso “fio” argumentativo, que às vezes se torna traiçoeiro diante da complexidade do tema. Porém, para nos acompanhar nesta busca, o leitor deve estar ciente de que aquilo que pretendemos tecer almeja inúmeros usos por diferentes sujeitos, na certeza de que a mente que tece é avessa às camisas de força. E ainda, o “fio” que utilizamos toma consciência de que sozinho está fadado à incompletude, não cumprindo o objetivo deste trabalho. Por isso exige a cumplicidade atenta do leitor.

Por meio de conceitos caros à Teoria Crítica e aos Estudos Culturais (aqui incorporamos, também, Garcia Canclini), realizamos a leitura de “laços” e “lapsos” que envolvem esses dois campos teóricos, tensionando, assim, as reflexões frente à Formação objetiva do sujeito. Esta será pensada levando-se em consideração, principalmente, alguns conceitos adornianos, em especial o de indústria cultural (desenvolvido junto com Max Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*¹) e outros presentes nos textos pós-1947, *Dialética Negativa* (não-identidade) e

¹ Vale lembrar que a primeira vez que este conceito veio a público, porém de forma restrita em 1944 e, depois, em uma publicação mais ampla em 1947.

Teoria Estética (crítica imanente feita pela Obra de Arte na sociedade que a concebe). Estes textos serão tomados como roteiro de leitura dos pressupostos culturais de Stuart Hall no sentido de problematizar as suas concepções sobre cultura como as “‘práticas vividas’ ou ideologias práticas [...] que] capacitam uma sociedade, grupo ou classe a experimentar, definir, interpretar e dar sentido às suas condições de existência” (HALL, 1982², p. 7, *apud* Eagleton, 2005, p. 55). Estes conceitos são explicitados, em alguma medida, com o objetivo de verificar que relação mantêm entre si para a compreensão da Formação objetiva do sujeito na configuração social contextualizada. Dito de outra forma, eles são tomados como instrumentos por meio dos quais pretendemos atender ao nosso objetivo principal, qual seja: analisar, compreender e explicitar a Formação objetiva do sujeito, representado por Swann, Marianinho e Diadorim, a partir do pensamento de Theodor W. Adorno tencionado pelos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais. Para tanto, valem-nos da leitura interessada da Formação objetiva de Swann, Marianinho e Diadorim como sujeitos exemplares. Os três Romances³: *Un amour de Swann*, de Marcel Proust (1974/2006); *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto (2002/2003); e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1956/1984) são tomados como exemplos de contextos sócio culturais. Não pretendemos interpretar os textos em si, mas apropriar-nos deles para os fins de compreender o problema teórico escolhido, porém sem perder de vista a sua literalidade. Portanto, os três personagens são analisados como sujeitos que funcionalizaram⁴ (colocaram em prática) a sua formação a partir da elaboração de certos mecanismos subjacentes a sua subjetividade. Estes personagens são tomados como exemplo guia que materializam os pressupostos teóricos em torno da formação no âmbito da Teoria Crítica (Adorno) e Estudos Culturais (Hall e Canclini). Uma outra razão que nos levou a escolher esses romances, além da sua beleza literária, é sem dúvida, de ordem pessoal, pois essas três personagens, de certa forma, refletem o percurso vivencial do qual

2 Nos limitamos a indicação de Eagleton, porque infelizmente não tivemos acesso direto ao texto original em que Hall trabalha esta questão.

3 A primeira data se refere à primeira edição do livro e, a segunda, à edição com a qual trabalhamos.

4 O termo *funcionalizar* é aqui utilizado no sentido de o sujeito *colocar em prática* a formação que recebera. Para Bolle (2004, p. 199), por exemplo, função na análise morfológica da narrativa, designa a ação de um personagem, definida do ponto de vista de sua significação no desenrolar da intriga. Devo essa dica ao Professor Doutor Bruno Pucci a quem agradeço a sensibilidade intelectual que tem para comigo.

fomos sujeitos. Ao ter vivido este percurso pudemos nos defrontar com outras tantas pessoas, resultado de formações *entrecruzadas*, ou seja, pessoas que sintetizam as diversas realidades das quais foram fruto. E, portanto, vivenciamos a maneira como os mecanismos culturais e os dispositivos formativos são acionados diante de situações que requerem uma atitude diferenciada.

Em debate com Hellmut Becker na Rádio de Hessen, transmitido em 13 de Agosto de 1969, Adorno discutira a questão do sujeito e sua autonomia. Pode-se dizer que Adorno aponta aí, em linhas gerais, para a noção de formação: “a única concretização efetiva da emancipação consiste em que aquelas poucas pessoas interessadas nesta direção orientem toda a sua energia para que a educação seja uma educação para a contradição e para a resistência.” (ADORNO, 1995, p. 183). Sujeito autônomo é como aquele que serve-se de si mesmo sem a tutela do outro. Do ponto de vista kantiano, afirma Adorno, isso significa o movimento que o sujeito realiza ao sair da menoridade em direção à maioridade, com coragem de tomar a decisão de “servir-se do entendimento sem a orientação de outrem”, afirma o autor (1995, p. 169). Todavia, isso torna-se impossibilitado na sociedade administrada.

qualquer tentativa séria de conduzir a sociedade à emancipação – evito de propósito a palavra “educar” – é submetida a resistências enormes, e porque tudo o que há de ruim no mundo imediatamente encontra seus advogados loquazes, que procurarão demonstrar que, justamente o que pretendemos encontra-se de há muito superado ou então está desatualizado ou é utópico. (ADORNO, 1995, p. 185).

Por isso buscamos indicações, na literatura, de ações que se aproximam da realização desta utopia. Os personagens analisados, quando dialogam com a realidade imposta, colocam em prática a formação que receberam dentro de um contexto social e histórico. Eles sugerem assim a materialização de sujeitos em vias de emancipar-se. Pois, se servem de si mesmos, ainda que ajudados por outros. É importante perceber a complexa operação de inversão empreendida por Swann, Marianinho e Diadorim. Ao invés de serem demasiadamente orientados pelo outro, eles buscam no outro, de acordo com suas necessidades, os elementos que necessitam para lidar com os problemas que enfrentam. Nesta inversão reside a possibilidade de se pensar num sujeito mediado pela Formação.

Por outro lado, “a educação não é necessariamente um fator de emancipação”, como alerta o professor Wolfgang Leo Maar (1995, p. 11). Para Maar, Adorno “adverte contra os efeitos negativos de um processo educacional pautado meramente numa estratégia de ‘emancipação’ da consciência, sem levar na devida conta a forma social em que a educação se concretiza como apropriação de conhecimentos técnicos.” (1995, p. 11). Não são esses conhecimentos técnicos que Swann, Marianinho e Diadorim colocam em prática frente à realidade adversa. Mas, sim, eles se valem de forma impetuosa, da sensibilidade, da coragem, do amor, dos ensinamentos familiares, do desejo, da racionalidade, enfim, de tudo aquilo que faz com que sejam eles mesmos diante de problemas contextuais. Os três confirmam, assim, o uso das suas habilidades subjetivas sem condicioná-las à ajuda diretiva do outro.

Dito de outra forma, Swann, Marianinho e Diadorim, colocam em prática o conjunto de conhecimentos adquiridos ao longo da vida e elaboram outros ao enfrentarem os problemas que se colocam objetivamente. A partir de Maar (1995, p. 17 e 19), diríamos que a formação deles passou a se referir “a um processo social objetivo” que pretende conduzir “à autonomia dos homens [e levou] (...) em conta as condições a que se encontram subordinadas a produção e a reprodução da vida humana em sociedade e na relação com a natureza.”

Portanto, é nesta linha que compreendemos a ideia de formação em Th. Adorno, ou seja, no sentido de conhecimento que conduz o sujeito à emancipação. Uma das nossas hipóteses é que este conhecimento pode estar presente na literatura que faz emergir “a ideia de que a arte diz algo do estado do mundo”. (SCHWARZ, 2009, p. 171). Ora, é a isso que Schwarz (2009, p. 171) se refere quando fala que “um dos grandes méritos filosóficos de Adorno é tentar desenvolver uma teoria da sociedade contemporânea que leva a sério o que a arte conta sobre o mundo contemporâneo.”

Para alcançar o objetivo anteriormente anunciado, valemo-nos da sistemática abaixo especificada. Nossas reflexões são resultado do estudo sistemático de obras de Theodor Adorno, Stuart Hall e Garcia Canclini, confrontando-as com a questão da formação (educação) de Swann, Marianinho e Diadorim. Portanto, nosso objetivo é almejar a compreensão, por meio: 1) da análise qualitativa de alguns escritos de Adorno, Hall e Canclini; 2) da verificação de como neles se localiza o conceito de cultura; 3) das leituras que estabeleçam interfaces (aproximações e distanciamentos) conceituais entre Adorno e Hall

frente à problemática da formação; 4) da recepção dos romances em alguns interlocutores privilegiados de Proust, Couto e Rosa, como por exemplo, J-M Gagnebin (2006), Maquêa (2007) e Willi Bolle (2004), respectivamente.

É neste percurso que fundamentamos as nossas discussões sobre as implicações dialéticas, ambiguidades e ambivalências na formação objetiva do sujeito no contemporâneo. Pensar na formação objetiva a partir dos conceitos de Th. Adorno e dos Estudos Culturais é entender que a noção de subjetividade é ambivalente e está em constante mutação, porém alicerçada em bases culturais bem determinadas. E também que o sujeito passa a ser extensão da realidade objetiva quando o processo da formação cultural é por ele vivenciado de forma racional. Pois, afirma-se enquanto sujeito quando realiza o seu desejo, por exemplo. Mas, se este sujeito, vivenciar de forma acrítica a compreensão que possui sobre os mecanismos que estruturam a realidade objetiva, em certa medida, confirmará tais mecanismos e, aí sim torna-se, também, sua extensão. Por outro lado, sem tal realidade, dificilmente poderemos pensar num sujeito que estabelece uma relação de conflito produtivo frente à necessidade de conformar-se colocada pelos dispositivos sociais.

A escolha dos três romances se justifica por neles observarmos, de forma manifesta, a demonstração de possíveis graus de relação que podemos estabelecer com o mundo objetivo a partir da formação cultural que nos é propiciada. Ela, a formação cultural, possibilita o movimento subjetivo no mundo objetivo de acordo com as situações que vivenciamos. Aqui reside o desejo⁵ que nos impulsionou a escolher os romances em questão, pois sem ele tendemos a nos resignar ao processo enfadonho da pesquisa acadêmica. Tal relação entre sujeitos, no plano da formação, é o elemento principal do qual Swann se vale na sua relação com o mundo e no amor pela Odette; Marianinho manaja com

⁵ Existem inúmeros trabalhos que não abrem mão, em alguma medida, da subjetividade do autor na escolha do tema da pesquisa, pois a própria escolha do tema já é a materialização da subjetividade, a exemplo de um dos trabalhos do antropólogo Gilberto Velho (1973 e 1986) que investiga “indivíduos que narram suas experiências, [que] contam suas histórias de vida para um pesquisador próximo, às vezes, conhecido.” Assim diz o autor, “...quando elegi a minha própria sociedade como objeto de pesquisa, assumi, desde o início, que fatalmente a minha subjetividade deveria ser, permanentemente, não só levada em consideração, mas incorporada ao processo de conhecimento desencadeado. Ou seja, deveria tentar não escamotear sua ‘interferência’ mas aprender a lidar com ela. (...) ...O que importa é, sem ferir os padrões minimamente consensuais da atividade de pesquisa na nossa área de conhecimento, abrir espaço para investigações e trabalhos apoiados em mais liberdade, livres de certas camisas-de-força que cerceiam a criatividade.” (VELHO, 1986, p. 17-18).

maestria a formação que recebera da família e da escola frente às implicações apresentadas pela realidade (o desejo sexual e a morte do seu Avô/pai); Diadorim, por fim, estabelece a dialética que a formação subjetiva exige diante das diferentes situações com as quais nos defrontamos na vida, pois “o Sertão é o mundo” (a impossibilidade do amor pleno e a vingança). É nessa linha que nos apropriamos de alguns elementos do percurso de cada um dos três sujeitos (Swann, Marianinho e Diadorim). Portanto não é uma análise da obra de cada autor, o que seria demasiado para uma tese, mas sim uma apropriação exemplar de como os mecanismos formativos incidem e conformam o sujeito na realidade contingencial.

Esta realidade pode ser pensada a partir da reflexão acerca do conceito de *cultura* na obra de Theodor W. Adorno, diante do qual se verifica uma necessidade de se compreender a nova configuração social no contemporâneo reivindicada pelos Estudos Culturais. Nesta reivindicação, é possível incluir Garcia Canclini para mediar esta discussão pela via das culturas periféricas. Apoiar-nos-emos, no entanto, em determinados conceitos que fazem parte da constelação teórica de Adorno no que se refere à cultura. Estes conceitos vão figurar como *guia* na leitura das implicações dialéticas sobre a formação objetiva do sujeito.

Os Estudos Culturais aparecem como uma espécie de sombra que se projeta frente aos pressupostos conceituais elaborados por Adorno. Uma das perguntas às quais o presente trabalho buscou responder é: como a compreensão dos elementos que estruturam a cultura nas relações sociais se apresenta na obra deste autor? Ou seja, como pensar e localizar – no que diz respeito ao sujeito – os mecanismos que estruturam a sua relação consigo mesmo e com o contexto historicamente localizado?

Garcia Canclini reivindica a necessidade de um adentramento das culturas ditas marginalizadas (dos países terceiros ou periféricos) no mercado global. Porém, isto deve se dar com espaços de ação específicos para que estes países terceiros façam frente ao solapamento cultural dos países hegemônicos ou centrais (CANCLINI, 2006). Já Stuart Hall atesta o território da marginalidade como um local privilegiado da fala, por não estar imediatamente submetido à hegemonia global. Neste lugar não se desfrutam de certos privilégios, porém se desfrutam de outros. Hall argumenta, também, que na marginalidade se encontra uma desobrigação a certas submissões, podendo-se arriscar mais, por não se temer perder aquilo que, de

antemão, já não se possui. Mas, a pergunta que resta é: por que os países terceiros, não hegemônicos, delegam a sua valorização cultural aos países primeiros ou hegemônicos? Por outro lado, contentar-se em ocupar o local da marginalidade não seria uma atitude omissa perante o enfrentamento necessário aos mecanismos que marginalizam? Essas são as perguntas às quais não fugimos na estruturação deste trabalho.

Ainda que busquemos uma valorização das culturas ditas próprias ou originais, colocamo-nos à mercê do *selo* daqueles que compram (consomem). Portanto, a quem devemos criticar, quando não nos sentimos contemplados pela valorização cultural na forma como esta foi posta? E, contra o quê devemos estar preparados? A aparente impossibilidade dos países periféricos de possuírem condições mais adequadas para uma estabilidade social, política e econômica beira a incapacidade destes de se legitimarem como detentores de culturas que dialogam de forma equânime com a integração global a que todos aspiram. Essa incapacidade pode ser verificada na corrida aos financiamentos dos organismos internacionais, que incentivam o aumento das importações em detrimento do aproveitamento interno (não necessariamente nesta ordem) dos produtos (incluindo-se os culturais) desses países periféricos. Para tanto “[...] es necesario distinguir en qué sentido la nueva articulación entre mercancías y significados contribuye al desarrollo, de distinto modo en los países centrales y periféricos” (CANCLINI, 2002, p. 60). Um dos caminhos, apontados por este autor é conceber a cultura como expressão paradoxal de um lugar que possibilita o exercício de certa subjetividade e, ao mesmo tempo, a sua crítica, a exemplo de Diadorim, como mostraremos no terceiro capítulo. Desta maneira, advogamos em direção à necessidade desta operação dar-se de forma dialética, quer dizer, a da liberdade adquirida culturalmente poder reformular as práticas sociais intermediadas pelo sujeito. Sabemos, porém, que não é exatamente assim que a liberdade se dá, vale observar, de forma consecutiva à operação de adição, ou seja, cultura mais sociedade é igual à *valorização social* por aqueles que não podem aceder ao universo social culturalmente seletivo.

Essa adição só é possível porque parte de um equívoco prévio, que concebe a cultura à parte da dinâmica social como um todo e a subdivide em *categorias seletivas*. A classificação, neste caso, serve como critério de exclusão. Podemos tomar a categorização da arte em *popular e erudita* (esta aparente polarização é aqui tomada na forma de estratégia metodológica) para exemplificar estas classificações. Muitas

vezes as compreendemos de forma excludente, mas, no entanto, se integram em alguma medida de forma perversa na indústria cultural.

Esta produção da arte em escala industrial pressupõe uma diluição das particularidades do objeto artístico num coletivo. Este processo é obscurecido para o funcionamento dos mecanismos próprios que constituem a lógica da indústria cultural. Tal dimensão se encontra presente tanto na chamada cultura popular quanto na referida cultura erudita. Os elementos dos quais a arte (cultura) se vale para realizar a crítica social imanente da sua pertinência social podem ser concebidos como possíveis pistas para a compreensão das dinâmicas da arte na sua face formativa apontadas por Adorno. Essa face pode ser tomada no seu caráter de crítica utópica na e da sociedade capitalista (EAGLETON, 2005). É nesta direção que encaminhamos a assertiva de Stuart Hall com a qual corrobora, em certa medida, Nestor Garcia Canclini, qual seja: de tempos em tempos, apresenta-se uma nova necessidade de se configurar o social de forma diferente. Canclini localiza na indústria cultural uma possibilidade de integração entre os países centrais e periféricos. No entanto, esta integração ainda se realiza por meio de uma globalização concebida de forma unilateral pelos países centrais. Os países periféricos se colocam à mercê dos centrais, apesar de encontrarem meios que os mantenham na relação.

Th. Adorno coloca a necessidade de uma crítica cultural imanente da sociedade nesta integração social por via do conceito de *indústria cultural*. Este conceito não pode ser tomado como panacéia da democracia do consumo, pois, este é objetivado no seu caráter perverso (de dominação) na indústria da cultura quando funcionaliza as relações sociais mediadas pela cultura. A autocrítica da cultura, neste caso, torna-se uma dimensão fundamental para impulsionar o sujeito a estabelecer uma relação de não-identidade com os aparatos culturais que tendem a inibi-lo.

O texto que segue procura problematizar estas questões. Assim, no primeiro capítulo refletimos acerca da cultura em Theodor W. Adorno, de elementos centrais presentes em alguns textos da obra do referido autor frente à sua noção de cultura. Seu texto sobre a *Teoria Estética*, por exemplo, de uma maneira geral, traz importantes indicações sobre a compreensão que Adorno tem da cultura. A configuração desta cultura, como observa o autor, também não está alheia às determinações implementadas *pela e na* indústria cultural. Não é uma posição submissa que esta ocupa, porém se converte em arauto das mazelas sociais neste contexto. De fato, na contemporaneidade, possuir noções básicas de

uma cultura erudita permanece uma expectativa de pertencimento a grupos sociais diferenciados. Estes podem determinar o subproduto cultural a ser classificado como popular numa relação de “inocente” superioridade, que não é aparente. O popular torna-se subproduto na medida em que delega sua valorização às camadas sociais superiores.

A discussão central desenvolvida no segundo capítulo pretende problematizar com Stuart Hall e Nestor Garcia Canclini a integração social entre os “desiguais” que, para fins de globalização, são igualados sob o conceito de cultura popular contemporânea. Tais fins podem ser percebidos na assertiva de Hall sobre a necessidade de se criar um espaço que contemple, sem essencialismos, as manifestações subalternas. Sobre isto, Canclini argumenta que este espaço está proporcionado na globalização unilateral ao integrar todos na indústria cultural por meio do consumo e produção cultural comerciável. Quando falamos de consumo, temos que ter um certo cuidado para não cair em afirmações eufóricas que vangloriam esta possibilidade, pois sabemos que poucos consomem do muito que se produz. Assim, argumentamos que, enquanto esta necessidade (apontada por Hall) se colocar, exige-se um novo redirecionamento dos pressupostos culturais nos quais se alicerça a formação cultural amplamente divulgada. É o questionamento posto em evidência pela ação de Marianinho para conjugar a formação que recebera da família e da escola diante da nova configuração da Ilha Luar-do-chão. A alternativa da cultura popular pensada por Hall tem-se demonstrado castrante tal como a da cultura erudita, porém a primeira ainda confirma uma possibilidade de se pensar a formação cultural a partir de outras bases não privilegiadas (como a formação familiar, ou seja, aquela que recebemos dos nossos familiares, em especial, os nossos pais). Estas podem representar o caminho sugerido para abranger os que porventura insistem em permanecer às margens da chamada globalização *unilateral*. Importam-se produtos, pessoas, ideias etc., e exportam-se enlatados, dentre outras coisas, e fórmulas para introduzir *os desconectados* no global, porém de forma vigiada; o mercado globalizante integra os que consomem no contexto da indústria cultural, numa integração que não pode ser percebida de forma apaziguadora, como atesta Garcia Canclini (2006).

O terceiro capítulo está assim subdividido: (3.1) a questão da “formação objetiva” a partir de Swann; na sequência, o subitem (3.2) “o rio de volta à terra” discute as problemáticas referentes ao conflito entre a dupla formação contextual (escolar e familiar) representado por Marianinho; e, no último subitem (3.3), intitulado “a contrapartida da

partida”, problematizamos a relação igual (dois jagunços) entre desiguais (homem e mulher) frente ao diferente (o amor entre os dois) no par representado por Diadorim (Reinaldo) e Riobaldo, este último, o narrador que conta as suas lembranças para um homem culto. Esta narração tem como temática de fundo o confronto entre o mundo letrado e o popular, da palavra dita e que pode ser “desdita”, como diria Riobaldo (SCHWARZ, 1981). É o que vemos, por exemplo, na seguinte passagem: “Isto é: a pedra era de topázio! só no bocal da idéia de contar é que erro e troco – o confuso assim.” (ROSA, 1984, p. 531). Riobaldo se refere à pedra que havia pedido ao Alaripe entregar para Otacília, sua noiva, pois afirmara que a pedra era de topázio e depois corrigiu-se deizando que era de ametista.

É por essas razões, dentre tantas possíveis, que tomamos esses romances como exemplo, pois para pensar nas implicações dialéticas da formação objetiva, precisávamos estabelecer nexos com elementos radicados socialmente. Estes, em especial a cultura contextualizada, são bem compreendidos por Swann que, em momentos oportunos, faz uso da sua formação erudita para angariar posições e prestígio no ciclo social dos Verdurin. Estes elementos mostram-se *faibles* diante da realidade vivenciada pelo subjetivo que se descontrola diante das imbricações do amor. Odette, de certa forma, enfraquece toda e qualquer pré-formação anunciada pela erudição de Swann, que se mostra inapto ao relacionamento *avec le demi-monde*.

O ponto de inflexão entre cultura e formação é verificado nas implicações da formação quando analisamos a personagem Marianinho no romance de Mia Couto. Marianinho conjuga a formação familiar com a escolar (local não-escolar e a universitária) diante do inevitável: a Morte e o Desejo. Marianinho percorre uma linha limítrofe, na qual as subjetividades pretendidas pelos mecanismos de formação escolar são subvertidas diante da necessidade de se relacionar com o mundo objetivo local. Ele, Marianinho, desencadeia um sábio entrelaçamento dos dispositivos sociais escolares e familiares a partir da sua relação com o real e com o imaginado (as cartas e o sonho), contra o qual não se pode argumentar.

Assim, encontramos-nos na dialética desencadeada pelo social (contexto) na formação cultural, a partir da resposta que a “partida” do Diadorim “Reinaldo” provoca. A sua morte obriga Riobaldo a calar-se frente ao vivido, forçando-o a redimir-se na sua animalidade: “porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo” (ROSA, 1984, p. 546). Diadorim, como o chamava Riobaldo, mostra no seu percurso os

subterfúgios por ela apropriados para uma relação equânime com a realidade na qual está inserida. Realiza, assim, uma crítica imanente, na medida em que se apropria da realidade vivenciada e coloca em questão as diretrizes pressupostas naquele contexto. É possível dizer que este confronto se dá a partir da posição de não-identidade com o objeto. Pois, apesar de aparentar ser homem externamente e com atitudes próprias, Diadorim instaura uma outra sexualidade no Sertão. É uma sexualidade distinta, mesmo tendo sido exteriorizada num corpo masculino socialmente e culturalmente construído.

As questões anunciadas nos capítulos anteriores, portanto, são discutidas mais detalhadamente no terceiro por meio das personagens anteriormente citadas dos romances: *Un amour de Swann*, de Marcel Proust (2006); *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto (2003); e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1984). Para Adorno (2004, p. 228), por exemplo, “[...] depuis trente ans, Proust est par trop devenu un élément de ma propre existence intellectuelle pour qui j’aie la distance nécessaire, et la qualité de l’œuvre me semble si grande que la prétention d’une supériorité critique conduirait à l’impertinence.” Já Mia Couto, numa entrevista a nós concedida, confirmou a grande influência que recebera de Guimarães Rosa por meio da leitura de seus escritos⁶.

Nesta perspectiva, argumentamos que o estudo da formação objetiva mediada pelo contexto cultural se justifica, na medida em que entendemos que é por meio dela que se manifestam os principais dispositivos sociais adquiridos. O processo formativo no contexto educacional contemporâneo é aqui compreendido como mecanismo que potencializa a constituição subjetiva. Tal processo é para a educação assim como a cultura pode ser para a sociedade. Em outras palavras, ele pode possibilitar o questionamento dos mecanismos educacionais tais como são materializados. Portanto, ao longo deste trabalho mantemos viva a ideia de que “estudiar la cultura requiere, entonces, convertirse en un especialista de las intersecciones” (CANCLINI, 2006, p. 101).

⁶ In:

http://www.nupill.org/mafua/index.php?option=com_content&task=view&id=20&Itemid=39#mia, acessado em 28 de Dezembro de 2009.

Capítulo 1:

Reflexões acerca da Cultura em Adorno: Indicações a partir da Obra de Arte

O texto da *Teoria Estética* (ADORNO, 2000) e os textos presentes nas *Notas de literatura* oferecem-nos elementos fundamentais para as reflexões sobre a cultura em Adorno⁷. Neste capítulo desenvolvemos nossas reflexões de forma sistemática a partir da *Teoria estética*, entrelaçada com outros textos de Adorno e de comentadores. Apontamos o conceito da “não-identidade”, apoiados em autores como Christophe David (2006), Rolf Tiedemann (2006), Hans-Günter Holl (2007), Marcos Nobre (1998) e no próprio texto da *Dialética Negativa* (ADORNO, 2007), porém de forma “suplementar”, como chave de leitura da personagem Diadorim. É importante afirmar que não é nossa intenção examinar a *Dialética Negativa*. Apenas nos contentamos em fazer algumas indicações da temática central e nos aproximarmos do conceito da “não-identidade” como indicado no item I.2 deste capítulo. Já as reflexões sobre as *Notas de literatura* serão tematizadas no terceiro capítulo e nos seus subitens, em especial.

O texto da *Teoria Estética* estabelece no seu interior diálogos com outros textos, os quais nos oferecem pistas para acompanharmos as bases teóricas que possibilitam a Adorno elaborar a noção de cultura num contexto sócio-histórico determinado. Em outras palavras, a partir do pensamento ocidental, como o diálogo que estabelece, por exemplo, com Kant e Hegel dentre outros. Como é sabido, para os leitores da *Teoria Estética*, é difícil discutir todos os assuntos ali abordados, ainda mais em um único estudo. Portanto, vamos transitar neste livro guiados meramente pela necessidade de compreender as bases do que diz Adorno sobre cultura.

A configuração da cultura erudita⁸, como escreve o autor, também não está alheia às determinações implementadas pela e na indústria

⁷ Nos basearemos na tradução portuguesa da *Teoria estética*, na tradução brasileira das *Notas de literatura I* e na tradução francesa das *Notes sur la littérature II* por serem os volumes de que pudemos dispor nas línguas que dominamos.

⁸ Segundo Fábio Durão (24/04/2009), no comentário à versão preliminar do presente estudo, “é importante mencionar que *Kultur*, neste caso, se refere a tudo aquilo que excede à mera reprodução do dia a dia. Isso é diferente de *culture*. O termo “erudito” tende sempre a ser aplicado de fora; neste sentido, já é algo fora da cultura.” Ao longo do texto este comentário

cultural. Esta trabalha em via de mão dupla, no mínimo, em relação aos bens culturais, ou seja, na popularização da cultura erudita e na “erudização” (elitização) da cultura popular, pois, o que importa para ela é o imperativo do lucro e fazer com que as pessoas se contentem com a ideia de que vivemos num mundo tranquilo. Segundo Maar (2003), quando relacionado a outro tema caro ao pensamento de Adorno, a *semiformação*, isso tem graves implicações sócio-cognitivas, pois num “mundo reconstruído o sujeito semiformado toma-se como sujeito do mundo que meramente reproduz. Para ele a construção parece ‘natural’, mas é uma ‘segunda’ natureza” (p. 463). Mais adiante voltaremos ao tema da *semiformação* em Adorno.

Não falamos somente da posição de submissão que a cultura, em geral, pode ocupar no contexto da indústria cultural, mas da sua necessidade de reprodução em escala industrial, pois, é neste processo que ocorrem os desdobramentos de con/formação dos seus consumidores/apreciadores. Assim, dificilmente é possível pensar que só haja inocentes. Ou seja, o movimento da indústria cultural incorpora os elementos da cultura para reproduzi-los em grande escala e de maneira uniforme. Estes bens culturais podem vir com algumas variações pré-estabelecidas para camuflar a uniformidade pré-determinada por essa mesma Indústria. A camuflagem se converte, em alguma medida, no arauto das mazelas sociais em meio a sua supervalorização por indivíduos que se relacionam com os *outros* a partir do “selo” de erudito ou não. Neste processo de produção, quando pensado em relação à “superprodução semiótica”, por exemplo, pode-se dizer que “(...) é até possível haver uma multiplicidade de gêneros e uma grande variedade de produtos dentro de cada um deles, mas nunca a *dissolução* dos gêneros como tal sob a lógica formal de cada artefato...” (DURÃO, 2008, p. 40).

A classificação “a partir do ‘selo’ de erudito ou não” é impulsionada pela possibilidade de ação quando o indivíduo que a utiliza é interpelado pelos seus iguais. Isto é, pelos que compartilham destes valores induzidos. De fato, na contemporaneidade, possuir noções básicas da cultura erudita permanece uma expectativa para o pertencimento a grupos sociais que podem determinar o subproduto cultural a ser classificado como popular, o qual é rechaçado numa relação de superioridade que não se limita à aparência, mas estende-se até determinar os modos de relacionamento entre as pessoas como

extensão daquilo que produzem. A cultura, chamada erudita, torna-se a “moeda de troca” em certas relações. Mas, também, o domínio de elementos da “indústria cultural”, por exemplo, saber o que aconteceu no reality-show, na novela ou em algum programa semanal de televisão.

Segundo os frankfurtianos (Adorno e Horkheimer, em especial), a cultura, como possibilidade de livrar o homem da barbárie na/da qual ele mesmo é leão e presa, fracassou. Ou seja, o esclarecimento, enquanto possibilidade de impedir a barbárie, não foi suficiente. A arte, como produção cultural, pois é histórica, pode oferecer subsídios para a reflexão sobre a relação que estabelecemos com o universo dos usos materiais e simbólicos, a própria cultura. Portanto, a cultura, se considerada uma possibilidade de restauração social, requer a mesma relação da qual a arte se vale para se manifestar no mundo que ela repele, mas sem o qual não poderia existir. Ou seja, uma relação de “criticar e salvar” as estruturas sociais, objetivando sua superação pelas camadas subalternas (os que não possuem os bens de produção, em especial). Esta é uma das teses centrais do pensamento de Adorno a respeito dos mecanismos que orientam as relações sociais, em uma palavra, a cultura. Por meio deles é que se pretende a autonomia do sujeito com vistas ao alcance da sua maioria e, conseqüentemente, da liberdade. Como a arte se estrutura internamente para se tornar materialidade do pensar que fundamenta o exercício da liberdade do artista? Em que medida ela, a arte, se projeta como exemplo para a pertinência da cultura como processo histórico e mecanismo de formação subjetiva?

Estas são algumas das questões que orientam os argumentos tecidos neste capítulo e que se diluem de uma maneira geral ao longo do estudo. Segundo a vasta literatura sobre Adorno⁹, pode-se dizer que o conceito de cultura atravessa toda sua obra. Porém, como indicado acima, tal conceito aparece de forma mais explícita no livro *Teoria Estética* (2000)¹⁰. Claro está que seria “esquizofrênico” buscar em Adorno definições fechadas de qualquer conceito sem levar em consideração a *constelação* em que tais conceitos figuram em toda a sua obra,

⁹ Vide referências bibliográficas deste estudo.

¹⁰ Diz Artur Mourão na apresentação da *Teoria Estética*: “Th. W. Adorno não teve tempo, devido à sua inesperada morte em 1969, de dar ao texto o tratamento e a ordenação adequados, embora fosse essa a sua intenção. Juntamente com a *Dialética Negativa* e outra obra de filosofia moral, que nunca chegou a ser concretizada, a *Teoria Estética* comporia um tríptico central na produção de Adorno” (MOURÃO, 2000, p. 9).

percebida aqui a partir do conceito de cultura¹¹. Esquizofrênico por duas razões, no mínimo. A primeira é pela amplitude e pelas infinitas inter-relações teóricas presentes na obra deste autor; a segunda diz respeito aos profundos diálogos que ele estabelece com pensadores clássicos, como, Aritóteles, Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx e Walter Benjamin etc. somente para citar os mais presentes, sem contar que o pensamento de Max Horkheimer estava como que “entranhado” nele. Para comprovar esta afirmativa, basta remeter-se à delicada e humana dedicatória que Adorno faz a Horkheimer no prefácio do livro *Filosofia da nova música*. Isso é percebido, também, na dedicatória de *Minima Moralia* ou a própria constituição de *Dialética do esclarecimento*.

Para tentar escapar desta possível “esquizofrenia”, buscamos compreender, por meio da *Obra de arte*, como opera o conceito de cultura em Theodor Adorno. Uma vez que se trairia o princípio do autor buscar definições fechadas que não considerassem as relações presentes no interior de sua obra – sem fazê-lo avançar –, a qual tem como pressuposto fundamental a negação da síntese. Não devemos compreender de forma isolada a afirmação de Adorno de que “cultura é a perene reivindicação do particular [sujeito] sobre o geral [mecanismos sociais]” (ADORNO, *apud* JAY, 1988, p. 112). A busca desta reconciliação faz com que o particular se aproprie dos meios que profetizam tal promessa. Um destes meios é a indústria cultural, como veremos no próximo capítulo. É na tensa relação entre mostrar os limites dos mecanismos sociais e sua aceitação, que se localiza a atuação do sujeito no mundo objetivo. Ao longo dos tempos, a permanência do sujeito no mundo objetivo se dá, segundo Adorno, ao se mostrar a impossibilidade de sua realização sem a sujeição dos outros sujeitos. Constatar tal fato nos leva, ainda em tempos atuais, a permanecer na busca pela reconciliação não violenta com o Todo. Por isso, não podemos nos contentar, a exemplo do que faz Adorno, com a afirmação de que o mundo está em ordem, para não estrangular, até à esterilidade, qualquer tentativa do pensamento que tivesse a pretensão de compreender de forma pormenorizada as dinâmicas sociais. Portanto, a não-reconciliação do universal com o particular, dentro de alguns limites, configura-se no motor sem o qual teríamos dificuldades de pensar a cultura. Para que esta exista, tal busca de reconciliação do universal com o particular é permanente.

11 Ver, em JAY, 1988, a resposta que Adorno dá a uma crítica direcionada à sua obra.

No texto da *Teoria Estética*, a análise social por meio da cultura tem como fio condutor a possível autonomia presente na obra de arte autêntica – em oposição à arte resignada – e a relação que esta estabelece no campo intra e extrassubjetivo no mundo objetivo. A autonomia da arte reside, dentre outras coisas, na recusa intencional de comunicar de forma preestabelecida. Influenciado pela obra de Kant¹², Adorno toma como um dos principais pressupostos da Obra de arte o fato dela não ter uma intencionalidade premeditada, tampouco *a posteriori*, de assujeitar-se aos mecanismos de regulação social. Este não assujeitamento da obra verdadeira (autônoma) é consequente. Ou seja, a obra de arte autônoma não planeja o não assujeitamento, mas este é o seu resultado, que oferece indicações para romper a relação social da forma como esta se apresenta, principalmente quando mediada pelo mercado. Por isso é que a obra autônoma é verdadeira. Nela, a relação intrassubjetiva refere-se às mediações que o sujeito estabelece consigo mesmo e com o contexto. Já a extrassubjetiva diz respeito àquela relação que estabelecemos com os outros sujeitos. Esta segunda relação é intermediada por mecanismos colocados pelos que desfrutam de condições materiais favoráveis e, também, pelas forças produtivas. Porém, existe um espaço intermediário no qual os que não possuem tais condições materiais agem. Esta ação torna este local propício a conflitos entre camadas sociais. É o que vemos, por exemplo, na apreciação de certas culturas subalternas pelas camadas médias. Mais adiante voltaremos a este tema, quando abordarmos o tema das “*Culturas, artes populares e globalizadas*.”

12 O juízo do gosto, por exemplo, é entendido, em Kant, como estético. Isso nos possibilita distinguir se algo possui as características necessárias para ser considerado belo ou não, o que implica, por exemplo, em podermos discriminar as sensações que este algo causa em nós. Nos referimos à representação de um dado objeto pela faculdade de imaginação. Esta se configura em faculdade primeira, em combinação com a faculdade do entendimento, na percepção do belo que é universal. Portanto, o juízo do belo pode ser tomado como a exteriorização do “reflexo” (autoconsciência), o qual, para configurar-se como legítimo, deve ser desinteressado, ou seja, não pode existir nenhuma motivação anterior que nos impulse quando o atestamos. Por outro lado, este pretende uma aceitação generalizada na comunidade dos homens, isto é, pretende uma aceitação universal (KANT, 2005). Para um melhor aprofundamento no tema, ver a obra do professor Rodrigo Duarte (1999, 2003, 2008, dentre outros) e em sua extensão, que tem como uma das preocupações fundamentais compreender a dimensão das concepções kantianas na obra de Adorno. Ver, também, a obra do professor Valerio Rohden, o renomado tradutor das três críticas kantianas para o português do Brasil (1983, 2002, 2005). Para quem quiser se aprofundar mais, pode também consultar na bibliografia da primeira crítica os seguintes autores, dentre outros: Pascal (1962); Deleuze (1967); Lachize-Rei (1950).

Apesar de considerarmos que a possibilidade de entender o funcionamento dos mecanismos sociais de um dado contexto historicamente demarcado existe a partir da sua cultura, o conceito de cultura é um dos mais difíceis de sistematizar¹³. Pode-se, então, afirmar que a relação nela estabelecida, na cultura, dialoga em constante tensão com as aspirações dos sujeitos históricos frente aos limites objetivos. Em outras palavras a cultura pode ser definida na relação das condições sociais objetivas com as aspirações dos sujeitos. Nesta relação, exerce um papel fundamental o poder econômico pelo qual age, por exemplo, o processo de produção cultural em escala industrial. Esta produção, por sua vez, quando pensada para agregar de forma acrítica vários extratos sociais, atinge estruturas subjetivas de conformação coletiva. Uma vez incorporadas certas atividades culturais dentro daquela produção serial, a conformação passa a ser interna a esta atividade produzida, agora de forma discriminada, na qual todos os partícipes se igualam, até um certo ponto, na possibilidade de serem intercambiáveis entre si, assim como os artefatos quando produzidos a partir desta mesma lógica. Os sujeitos que participam deste processo atingem o êxtase ao compartilharem de uma outra realidade que tomam por verdadeira. Estes são, portanto, alguns elementos para se pensar o conceito de indústria cultural tal como apresentado por Max Horkheimer e Theodor Adorno. No momento, pode-se dizer que o sujeito, por sua vez, só pode se posicionar diante das condições sociais manifestas – e, às vezes, latentes – dentro de um contexto histórico. Estas mesmas condições são anunciadas por meio do conhecimento acumulado pela humanidade ao longo da sua história e podem guardar em si plenas possibilidades da realização do sujeito, mas somente diante da condição primordial de que o mundo não será falseado para este último. Tampouco precisa ser apresentando de forma harmônica, o que se configuraria em outro engano. É necessário que as coisas se coloquem como elas são.

Temos, assim, a tarefa de reelaborar nossa relação com o passado a partir do presente para construirmos novos mecanismos que propiciem a afirmação do sujeito. Podemos considerar esta necessidade de reelaboração da relação com o passado como uma espécie de justiça aos mortos, a partir de Adorno (2000), quando se refere ao que abala a

13 “*Culture*, como há pouco nos lembrou Raymond Williams, ‘é uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa’. Embora as respectivas complicações não sejam precisamente equivalentes, o mesmo se poderia facilmente dizer sobre *Kultur*, palavra que representa ressonâncias especiais na Alemanha desde a sua justaposição, realizada no século XVIII, a *Zivilisation*.” (JAY, 1988, p. 101).

possibilidade da arte, assim como em Walter Benjamin (1994), ao se referir à ideia, cara em sua obra, de escovar a história a contrapelo. Por isso que para ele, a reelaboração, não se dará por meio da arte engraçada ou de entretenimento (ADORNO, 2000, p. 54). Em uma outra passagem, referindo-se à apreciação estética, Adorno afirma que, quando os “...vestígios de imediatidade antiga” são recusados pela “ordem existente[,] a paisagem cultural (...) adquiria a sua mais profunda força de resistência pelo facto de a expressão da história, que nela nos afecta esteticamente, ser temperada pelo sofrimento real do passado” (2000, p. 80)¹⁴. É possível dizer que é preciso redefinir a atuação da arte na História de uma maneira geral e, em especial, nos grandes movimentos políticos do passado. Enquanto isso não acontece, concordaríamos com Adorno quando diz que, “toda a consciência que faz o inventário do passado artístico é falsa”, porque seleciona apenas a história dos vencedores em detrimento da dos vencidos, sobre os quais se vangloria. Portanto, “só a uma humanidade libertada e reconciliada é que caberá talvez em sorte a arte do passado sem vergonha, sem o rancor maldito contra a arte contemporânea, como reabilitação dos mortos”, afirma Adorno (2000, p. 220). Por isso, é preciso entender o existente como ponto de partida para reinventarmos a relação com o vivido, e esta é proporcionada pelas condições sociais elaboradas por meio da formação cultural.

Mediante o sacrifício de sua possível relação com a práxis, o próprio conceito de cultura transforma-se em instância de organização; aquilo que há de tão provocativamente inútil na cultura é transformado numa negatividade tolerada ou mesmo em algo negativamente útil – um lubrificante do sistema, algo que existe em função de uma outra coisa, uma inverdade, ou ainda, bens da indústria cultural preparados sob medida para o consumidor (ADORNO *apud* JAY, 1988, p. 143).

Bruno Pucci (2008, p. 147-161) analisa a “parceira de Mann e Adorno (...) na última obra musical de Leverkühn [personagem do livro *Doutor Fausto* de Thomas Mann]”. Pucci afirma que “a negatividade

¹⁴ Todas as citações do livro *Teoria estética* são retiradas da edição portuguesa. Por isso preferimos manter a escrita nesta variante linguística apesar do texto possuir algumas inexactidões.

extremada [na *Dialética do esclarecimento*, por exemplo], deixa entrever o seu inverso”. Segundo o autor, nesta obra, Horkheimer e Adorno (1985) indicam que “[Sade e Nietzsche] demonstraram, antes, que a razão formalista tem uma ligação muito íntima com a moralidade. Mas também com a imoralidade, e que não é possível uma ‘vida feliz’ num mundo de horror; isso é infame pela mera existência desse mundo.” (1985, p. 156). Pucci localiza a negatividade na obra de Adorno, em especial, nas *Minima Moralia* e na *Dialética negativa*. Nas *Minima Moralia*, por exemplo, Pucci diz que “o impacto da negatividade se faz contínuo e permanente na análise de diversos momentos éticos do cotidiano dos homens na sociedade de consumo” (1985, p. 156). Já a *Dialética negativa* “nomeia a dureza e inflexibilidade das relações sociais, atribui à situação crítica o diagnóstico ‘incurável’, não com o objetivo de possuir a última palavra, mas sempre na esperança profunda de que as coisas possam mudar”, constata Pucci, referenciando-se a Christoph Türcke (1998, p. 7 *apud* Pucci, 2008, p. 157). Portanto, a negatividade em Adorno¹⁵ é tomada como negação ao estado de coisa em que vivemos e não em forma de síntese. Pelo contrário, é vista em forma de impulso crítico para a busca da superação factual.

Este contexto de aparência social dificulta a interpretação da arte como manifestação cultural realmente subjetiva, no sentido de exteriorização da inquietude do artista, mas mantendo-se a arte apenas como manifestação das necessidades externas. Essas, muitas vezes, estão comprometidas com a simples manutenção do artista no contexto social, privilegiando a sua autoconservação. Quando se refere à arte, a autoconservação é expressada também na cooptação empreendida pela sua reprodução em escala industrial. Esta cooptação serve, de certa forma, como entrave à percepção da existência de uma arte possível frente aos mecanismos sociais colocados, pois, eles exercem um papel de *avant-garde* na apreciação da possibilidade de se realizar uma arte apta a criticá-los. A crítica a estes mecanismos estabelece um movimento de ascese da arte que busca o inexistente para a concretização do sujeito *livre* da determinação de classe. Tais mecanismos destituem o sujeito do seu papel de gestar elementos (no

15 Para uma outra boa discussão sobre a negatividade na obra de Theodor W. Adorno, ver a *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, out-dez., 2003 (consultar referência completa nas referências deste estudo). Indicamos, principalmente, os ensaios do professor Albrecht Wellmer “sobre a negatividade e a autonomia da arte (Sobre a atualidade da Estética de Adorno)”; do professor Oliver Revault D’Allonnes, “Adorno não Adorno”, e o do professor João Ricardo Modesto, “a atualidade negativa de Adorno”.

sentido de gerar) para a sua crítica. Ou seja, existe uma arte (cultura) que vai de encontro aos mecanismos sociais, mas quando se submete a eles, passa a confundir-se com o *sempre-igual* na inércia do existente. Nessas condições, o novo, enquanto antítese do *sempre-igual*, não chega a nascer. Mas gera o seu inverso na permanência acumulativa do inventário dos bens culturais.

Dentre outras coisas, é para contrariar esta tendência que se insiste na necessidade da existência de uma arte que seja verdadeira. Com esta afirmação, não pretendemos resumir o contexto da arte em discussões que se polarizam entre “verdadeiro e falso”. Ou que se banalizam ao perguntar se existe uma arte falsa. Localizamos tal diferença na arte que reconhece a crítica ao estado das coisas como um dos motivos para a sua existência. Mesmo que para isso esta crítica se volte contra ela e questione a sua necessidade social (é o sacrifício ao qual Diadorim se submete ao matar Hermógenes, o satanhoso, à custa de sua morte). Porém, como afirmamos anteriormente, esta crítica, se pretende a verdade, não é intencional e sim a consequência da verdade na arte. A existência da verdade na arte, portanto, traz consigo a necessidade de se negar a sua origem – o desnudamento da natureza – para sua existência. Em outras palavras, é como se a arte precisasse morrer para viver, a exemplo do que Shakespeare (1975/1993)¹⁶ descreveu em *Muito barulho por nada*, no qual uma das personagens é forçada a fingir a sua própria morte para poder provar a sua inocência e, finalmente, ficar com seu amado. Esta passagem só é válida enquanto exemplo daquilo que a arte pretende, isto é, a felicidade do ser humano como última realização. Por isso a insistência na crítica sensível ao fato de que não temos uma “‘vida feliz’ [neste] (...) mundo de horror”, como pronuncia Pucci mais acima.

Quando as obras de arte se transformam em meras cópias acrílicas do existente, recaem nas graças daqueles que se contentam em anunciar a sua funcionalidade prática. Esta funcionalidade proporciona o deleite com a rentabilidade da arte para os que a tomam como mero objeto. É no seu caráter cíclico – pois, ao mesmo tempo em que anuncia a

¹⁶ Muito barulho por nada (Much Ado About Nothing, no original em inglês), é uma comédia, que tem como cenário a cidade de Messina (Sicília), de autoria de William Shakespeare, tendo sua primeira apresentação em 1598/1599. É considerado um dos textos mais hilariantes de Shakespeare. (In: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Much_Ado_About_Nothing> Acesso em 30 de Janeiro de 2010). Como livro temos a seguinte indicação: SHAKSPEARE, William. **Much ado about nothing**. Harmondsworth: Penguin Books, 1975.

verdade, ela tem de morrer para se fazer pertinente – que a obra de arte importante pronuncia o impronunciável na sociedade e mostra sua contraface. Mas isso não pode se resumir à mera comunicação desejada ao projetar o lucro na arte, como diria Adorno. A comunicação, não pré-estabelecida, transcende a intencionalidade subjetiva do artista. Este deseja fazer falar o silêncio da natureza para que ela seja respeitada também na arte. Natureza interna enquanto sentimento e externa enquanto meio que proporciona a vida social. Mesmo a obra de arte mais sublime¹⁷ retira o seu material do empírico. É assim que nos relacionamos com ela, a partir da sua constituição. Ou seja, a constituição da arte por meio de materiais empíricos possibilita a compreensão do mundo objetivo (empírico), pois é dele que a arte é resultado, porém inverso. “Materiais” aqui não se refere somente aos objetos palpáveis, mas, principalmente, à imaterialidade que constitui o todo socialmente histórico. Este todo remete, também, ao processo de subjugação do ser humano pelos seus iguais nos governos totalitários ou em épocas mais longínquas da expansão do transporte marítimo.

Outrora, na escravidão factual, isso podia ser facilmente observado, mas a arte não soube retratar plenamente este período histórico. Ao menos no Brasil, onde não passamos da observação dos retratos sociais que se restringem ao mundo dos letrados. Quando sabemos que para quem realmente esse retrato importa, a sua grande maioria, não está na academia e sim à sua margem. É para estes, portanto, que a arte (a literatura, por exemplo) deve chegar a fim de que cumpra o seu papel de crítica, senão recai na típica tautologia academicista. A percepção da condição daquele que é sujeitado passa pela formação escolar e não-escolar (aquela que adquirimos fora das instituições escolares), mas em contextos sociais. Em nossa época, porém, muitos ainda esperam pela primeira formação, que se tornou a panacéia dos países periféricos. Talvez, por isso, torna-se fácil vociferarmos diante da escravidão factual, vivida outrora por populações com radical étnico ou religioso determinado. Esta percepção demanda menos da nossa atividade intelectual, podendo assim ser percebida quando estivermos munidos da educação que nos é delegada pelos detentores dos meios de produção (MWEWA, 2008). O conhecimento artístico, por exemplo, não pode

¹⁷ Lembrando que o Sublime em Kant se refere meramente à natureza. Mais precisamente à impossibilidade de quantificar a beleza natural (o belo natural). Ver *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1993, p. 19 a 79), de Immanuel Kant, para melhor compreensão do conceito do sublime. Recomendamos, também, a leitura, na íntegra, de *Crítica da faculdade do juízo* (2005), do mesmo autor.

acomodar-se nesta posição. Dentro de alguns limites, podemos dizer que a arte, quando identificada com a cultura industrializada, “anula” a sua própria existência antes mesmo de desnudar as entranhas desta cultura, pois apenas se limita a retratá-la. Tal limite é que leva à necessidade de que a arte se desvincule do jugo pressuposto pelos bens materiais, ou seja, de ser rentável. Como, porém, pensar a apreciação da arte enquanto componente importante nas relações sociais, se as forças produtivas se equiparam aos produtos por elas produzidos? Por que, na arte, o caráter ambivalente de criticar e salvar deve se manifestar quase que permanentemente para legitimá-la? Essas são algumas perguntas que reforçam o argumento de que a arte (cultura) deve manter latente a denúncia da precária condição social, não se resumindo a ela, mas indicando meios para que se sobressaia o melhor possível desta condição, como vetor para a sua superação.

Ao referir-se aos contrários que devem prevalecer na manifestação artística, Adorno toma como exemplo “o fanatismo da perfeição linguística em *Madame Bovary* [de Flaubert, que] constitui provavelmente uma função do momento que lhe é contrário; a unidade dos dois aspectos forma a sua actualidade intacta.” (ADORNO, 2000, p. 17). Isso explica por que a arte, ao se afastar da comunicabilidade pré-estabelecida e do retrato social, acaba comunicando a verdade. Com esta observação, Adorno atesta que a denúncia latente da condição linguística do momento atualiza permanentemente esta obra de Flaubert. É neste contexto que a estética pode ser pensada como categoria fundante na relação de não identidade com a arte. Ou seja, como elemento *per-verso* na arte. A estética figura assim como ponto de inflexão em relação à arte, a qual, por sua vez, procura sê-lo em relação à sociedade que a concebe. De novo, a busca pelo que é esteticamente aprazível torna-se secundária na arte para sê-lo quando manifestada. O artista não se coloca imediatamente essa pergunta durante o processo: se a obra é ou não expressão estética, mas este acaba sendo o seu resultado nas obras que desfrutam do mesmo patamar da obra *Madame Bovary*. A superação da estética vigente também anuncia o contexto histórico em que a arte é produzida e estabelece novos parâmetros artísticos. Diferente daquilo que ela nega, a obra de arte constitui-se, segundo Adorno, na sua relação de negação com o que ela não é, confirmando assim o seu caráter. Em outras palavras, é na sua negação que ela se constitui no que ela deve ser. Do contrário estaria afirmando, do ponto de vista da dinâmica da história, a positividade das condições sociais atuais. Ao negá-las, ela torna-se legítima no processo de superação de

tais condições, tornando-se positiva. É o negativo que gera o positivo, que também deve ser superado na dinâmica histórica. A arte, portanto, é a ideia social da sociedade, não podendo deduzir-se dela e nem a ela se submeter. Este procedimento de negação indica a possibilidade de “escapar” da totalidade, mesmo fazendo parte dela, já que mostra aquilo em que esta totalidade se tornou, negando-a. Assim, a totalidade enquanto sistema, a partir dos seus mecanismos, concebe também o subjetivo. Logo, a arte, sendo uma manifestação subjetiva, estabelece com esta totalidade uma relação que é condição para a realização utópica. É realização utópica no sentido de que está para além da arte, na mesma proporção com que impulsiona os momentos da sua realização. É a busca pela satisfação negada de antemão. Evidentemente isso não pode ser tomado de forma prescritiva, mas dentro do movimento interno da configuração social e da arte. A padronização e a funcionalização dos indivíduos já mostraram o que acontece na vida social quando é privilegiada a via prescritiva. Recaimos numa sociedade que não se deixa entranhar pela experiência do envolvimento com a arte ou do convívio com o outro.

A arte proporciona momentos nos quais se pode concretizar o sublime, e em que o sujeito se perde ao abdicar do comportamento maniqueísta. Comportamento este requerido na sociedade que tudo controla e indica como os indivíduos devem se portar diante de uma obra de arte. A possibilidade do sujeito é minada para o contentamento permanente na situação em que este se encontra. Para Adorno, o sujeito deve se perder na obra de arte, e reside aí, segundo Hegel, a possibilidade do sujeito se tornar sujeito através da sua alienação na obra de arte. Assim, segundo Adorno (2000, p. 29),

... o sujeito que contemplava, ouvia ou lia uma obra, devia esquecer-se de si, tornar-se indiferente, desaparecer nela. A identificação que ele realizava era, segundo o ideal, não a de tornar a obra semelhante a si mesmo, mas antes a de se assemelhar à obra. Nisso consistia a sublimação estética; Hegel chamava geralmente a este comportamento a liberdade perante o objecto.

Isso contraria o processo que torna a arte frágil quando é aceita de forma conformista como bem cultural que deve ser possuído e condicionado ao nosso prazer. A sublimação da obra de arte não reside na sua contemplação coletiva e nem naquele que a contempla. Uma vez

que o sublime é o inquantificável, ele deve permanecer na ideia de uma arte que tenha a sua *raison d'être* ao vislumbrar a realização de um sujeito autônomo. Outros autores como Hans-Günter Holl (2007), por exemplo, também, localizaram na teoria adorniana a possibilidade da experiência do sujeito na arte e na estética. Para Holl (2007, p. 528), “Adorno a laissé ce domaine [da experiência] à l'œuvre d'art et a renvoyé sa théorie à l'esthétique.”

A arte não deve depender do contemplador para não correr o risco de transformar-se em mais um momento didático dedicado a apenas preencher o tempo em que não estamos sob o jugo direto do patrão. Isso camufla a liberdade pretendida e nos reabilita ao rendimento profissional. Adorno (1995)¹⁸ refere-se a este momento como *tempo livre*, pois é o tempo que dedicamos, por exemplo, a apreciar os bens culturais. Paradoxalmente, pode residir aí o estímulo aos artistas para uma radicalização da ideia de que a arte faz jus à sua existência como manifestação cultural, e não para permanecer no conformismo que aceita a situação da forma como se apresenta, limitando-se a realizar obras que refletem meramente o *status quo*. É contra o processo de dependência de *outrem* que a arte se posiciona na tentativa de fazer com que o indivíduo se embrenhe pelos seus descaminhos na busca do seu próprio caminho.

Mas a “miséria” da vida não deixa este indivíduo aventurar-se pelo desconhecido, pois suspeita que assim poderia encontrar aquilo que lhe é negado na sociedade. Por isso planeja também a sua diversão na excelência do “amor de mãe” que, ao superproteger, nos torna, também, dependentes, como nos ensinou Rousseau com seu Emílio¹⁹. Tal miséria pode se manifestar na sociedade onde a dissonância entre as pessoas é a marca fundamental que se configura na sua razão de ser. As condições

¹⁸ Ver *Palavras e sinais – Modelos críticos 2* (1995, p. 70-82), onde Th. Adorno discute sobre a questão de como o que chamamos de “tempo livre” serve mais para a realização de atividades também determinadas no corpus da indústria cultural, pois, é o tempo regido pelo imperativo de que temos que nos divertir e fazer coisas que nos façam esquecer aquilo que fazemos diariamente. Somente quando fazemos algo que não nos agrada e nos degrada é que necessitamos fazer algo diverso para esquecer os momentos de sofrimento que a atividade diária nos impõe. Para uma discussão deste tema consultar Mwewa (2005).

¹⁹ No livro I, da obra *Emílio ou da educação*, J-J. Rousseau, enquanto preceptor imaginário, deixa claro que o Emílio deve ser órfão, apesar de ter grande apreço pelos pais, já que aqueles não nos preparam corretamente para o enfrentamento dos perigos da vida. O grande amor que os pais devotam aos filhos, às vezes, se tornaria um impeditivo para a liberdade dos filhos. (J-J. Rousseau. *Emílio ou da educação*. Trad. de Roberto Geal Ferreira. São Paulo, Martins Fontes, 1999). Para um melhor aprofundamento nesta temática ver Marlene de Souza Dozol (2003).

sociais promovem a arte como propriedade cultural que deve proporcionar prazer ao indivíduo, contra o qual elas, as condições sociais, investem um forte controle num processo de mutilação. Nesse afã, o indivíduo é descontextualizado e uniformizado para mais bem se identificar com os direcionamentos sociais vigentes. O contexto cultural possibilita compreender as formas de expressão artística cada vez mais impedidas de se manifestar na sociedade administrada (padronização e funcionalização dos indivíduos), pois o que esta viabiliza é a eterna continuidade de uma arte submetida somente ao seu contexto. A arte, ao não compactuar com os determinantes sociais, possibilita a crítica à forma de organização da arte engendrada pela indústria do entretenimento. Ou seja, esta indústria a transforma numa modalidade funcional com sérias consequências para a arte que pretende uma transformação social.

Por enquanto, como observam Horkheimer e Adorno (1985), vivemos numa sociedade que dá como prêmio às ditas melhores obras uma reprodução *ad infinitum*; em última instância, à reprodução que possibilita mais alcance da obra de arte, porém um alcance que prima pelo número de consumidores e não pela compreensão dos seus desígnios. Metaforicamente, pode-se dizer que é um alcance horizontalizado e não verticalizado (da busca para o alto, a exemplo de Eros) na profundidade do material artístico. Em contrapartida, a funcionalização da obra a destitui do seu potencial crítico, pois se afaga na univocalidade da ordem social que a concebe. Ao se divorciar do seu momento de criação (a natureza), a arte dá continuidade a uma corrida que a antecede, a exemplo do quarto estafeta de uma corrida de reveasamento. Ela apenas se torna uma continuidade de algo cujo resultado ela deve preservar. E ainda, presa à dependência intrínseca aos que a antecederam, ou seja, ao estado do material social e artístico que recolhe para a sua manifestação contextual. Frente a este material, ela deve tornar-se vitoriosa, independentemente da posição em que se encontra.

A arte moderna pode ser pensada pela sua diferença com a arte “do passado”, porém não pode reduzir-se a esta, mesmo guardando em si algo da antecedente. A sua necessidade é justificada pela existência da busca do Novo ou daquilo que ainda não foi dito. A possível redução da arte ao passado pode causar danos ao seu conhecimento contextual, que se difere do de outrora. Isto, no entanto, não invalida pensarmos na tradição como movimento histórico que se modifica e que depende da estrutura sócio-econômica-cultural em vigência. Nesta, a arte moderna,

em última análise, configura-se no seu contrário. Para que esta se materialize como tal, porém, precisa reconhecer nela mesma, também, os limites colocados socialmente. Só assim pode sugerir a superação de seus limites, como vimos argumentando. Portanto, o diálogo com a tradição, assim como veremos mais adiante no conceito benjaminiano de *aura*, faz-se importante na medida em que dá visibilidade, de forma alargada, aos limites da tradição.

Em Benjamin (1994), a problemática da tradição está vinculada à da perda da *aura* na arte (única e distante no tempo) que é atrelada ao *aqui e agora* que contrastamos ao *muito e recente* que a contemporaneidade impõe. Em síntese, hoje em dia possuímos *muitos* exemplares de uma arte (coisa) *recente*. Diz Benjamin, “em suma, o que é *Aura*? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (p. 101 e 170). Benjamin bem desenvolve este argumento no famoso ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Mas o tema da reprodutibilidade técnica já estava anunciado no texto “Pequena história da fotografia”, quando Benjamin se refere à libertação das mãos para o protagonismo do olho na “objetiva”. Voltaremos a este tema ao longo deste estudo. Por ora podemos dizer que a tradição antecessora pode ter o seu limite superado, mas ela não é anulada pela arte subsequente, que conserva sempre algo da arte anterior. Este diálogo é a invisível ponte que nos projeta para o ainda não dito, viabilizando “a imersão na dimensão histórica [que] deveria resolver o que outrora permaneceu insolúvel; só assim importa religar o presente ao passado.” (ADORNO, 2000, p. 31). É uma aposta que é feita para, no mínimo, a História futura esquivar-se dos equívocos do passado.

Neste sentido, a obra de arte *ne triche pas* os seus limites ao interpretar o real contextualmente. Ela não engana nem a si própria, quando se vale de um dado discurso delimitado num momento preciso. O discurso sobre o passado só é possível de forma localizada, *post factum*. É a partir desta noção que compreendemos, por exemplo, a leitura de Adorno quando considera o teatro e a música [a literatura e a filosofia²⁰] como artes temporais. Essas podem contrariar a reificação sem a qual não existiriam e que, portanto, as rebaixa. É importante notar que Adorno não privilegia uma “filosofia da arte” que ditaria o que o

20 O autor compreende a filosofia *como arte* ao interpretar o que não pode ser dito na arte a não ser pelo seu silêncio, pois este a aproxima da natureza (ADORNO, 2000, p. 89, 91). É importante dizer que o autor não está defendendo uma volta a uma natureza primária, desprovida de decodificação.

espírito da arte deveria ser. Ele prima pela convergência entre Arte e Filosofia, esta última como meio de interpretar aquilo que a arte traz na sua imanência. Portanto, para Adorno, é possível dizer que uma das formas que a Arte encontra para se pronunciar é por meio da Filosofia, pois essa “... reconhece o seu conteúdo de verdade [da arte] ou dele o distingue.” (ADORNO, 2000, p. 107). As artes supracitadas se valem da sua concretização para se rebelarem contra aquilo que as trouxe à vida, ou seja, o que possibilitou a sua materialidade para se tornarem em-si postumamente meros materiais, pois, quando são tomadas como meros objetos, elas já estão mortas enquanto arte. Em síntese, o rei só existe quando há súditos. Dito de outro modo, é o conjunto do existente que pode legitimar aquilo que ocupa o lugar privilegiado. Mas, em relação à arte, o puro contentamento em ocupar este lugar anularia a sua pertinência, pois ela apenas estaria exercendo, a seu modo, o papel já ocupado por outros mecanismos sociais.

A arte, diante da pobreza do mundo, concretiza-se e se configura como um *locus* para o exercício do subjetivo. Este *locus* se difere daquele ocupado pelos bens culturais, principalmente quando estes se limitam a responder o “para quê” privilegiado na objetividade da sociedade administrada. A arte, segundo Adorno, “se transformou na necessidade ideológica dos homens e só pode contar com esta necessidade objetiva e, portanto, frente às forças do espírito burguês, quanto mais tecnificada a arte, mais longe fica do sujeito.” (ADORNO, 2000, p. 42). Ela possibilita que o sujeito acesse a sua individualidade na expressão mimética²¹ nela presente, uma vez que na arte, “o comportamento mimético não imita alguma coisa, mas se faz semelhante a si mesmo, as obras de arte tomam a seu cargo o seu cumprimento.” (ADORNO, 2000, p. 131). O autor indica que a arte pode ser pensada como desencantamento do mundo ao conservar nela o elemento mimético que possibilita uma crítica imanente²² da

²¹ A arte se configura como o refúgio do comportamento mimético, afirma o autor (ADORNO, 2000, p. 68). O tema da mimese (imitação da natureza) é fundamental para entendermos o processo de constituição da arte e da relação que o sujeito estabelece com ela.

²² Para Adorno (2002), a posição que transcende a cultura é pressuposta pela dialética como aquela consciência que não se submete, de antemão, à fetichização da esfera do espírito. Dialética, no seu íntimo, significa intransigência contra toda e qualquer coisificação do humano, completa o autor. A dialética procura sempre se manter vigilante quanto “às sujeiras empurradas embaixo do tapete” por aqueles segmentos sociais que se “predispõem” à dominação. Neste sentido, continua o autor, a crítica imanente de formação espiritual significa entender, na análise de sua conformação e de seu sentido, a contradição entre a ideia objetiva

racionalidade do mundo objetivo. Ou seja, mantém a sua força ao conservar nela o elemento que se assemelha a si mesma e não ao mundo objetivo que critica. A crítica imanente, enquanto roedor interno do seu próprio hospedeiro, desembaraça-se do jugo das forças produtivas historicamente contextualizadas, faz-se penetrante também na própria arte enquanto condição de freio das suas aspirações ao poder. Nela, na arte, se faz necessário estabelecer uma crítica de si em-si, sem desviar-se da “finalidade de determinação do indeterminado.” (ADORNO, 2000, p. 145).

Só a esperança de que um dia se possa atingir a individualidade proporcionada na arte renova sua existência enquanto a utopia que ela pretende ser. Mas, nas atuais condições do compasso entre cultura e as forças produtivas, a arte se encontra impossibilitada de realizar tal pretensão. A dialética entre a irresponsabilidade e a responsabilidade da arte, enquanto ambivalente, torna-se um ponto de equilíbrio na luta permanente da arte, para esta não se submeter “ao veredicto” do mercado. Uma arte que se responsabiliza individualmente pelas mazelas sociais, também contribui para o desequilíbrio presente nas relações sociais, pois funcionaliza-se, na medida em que se compromete, no primeiro plano, a sanar tais mazelas, as quais apenas deveriam indicar para que a sociedade, como um todo, se empenhasse em sua resolução. A arte deve se manter fiel ao que Adorno chama de “o ideal do negro”, ou do feio²³, como o contrário daquilo que é valorizado e passível de mercadorização. O feio é rechaçado socialmente, pois se transformou no retrato desta sociedade, ou seja, no seu idêntico, por isso a necessidade de não-identidade pressuposta para a arte. A arte moderna, por exemplo, quando permanece inerte frente ao status que lhe é atribuído, rende-se à ideia tornada norma, que a projetou, sem remissão, conclui Adorno. Desta forma, na arte moderna pode prevalecer uma necessidade de se voltar ao passado, no sentido de atualizar o seu caráter de verdade a partir do contexto do passado. No questionamento do passado pode existir a possibilidade de compreender o atual estágio em que a sociedade se encontra. Diante dele, do questionamento, se pode, também, vislumbrar a superação do estágio atual a partir de um exame minucioso, pois o tempo, por si só, não é critério. Neste sentido, é

dessa formação, nomeando aquilo que expressa, em si, a consistência e a inconsistência dessas formações em face da constituição da existência (ADORNO, 2002).

²³ O autor se refere, por exemplo, ao feio enquanto o dissonante do qual o belo precisa para concretizar-se. Para Adorno (2000, p. 26-27, 60-63 e 154) o feio é igual ao outro na arte, ele denuncia o mundo que se transformou no seu igual e o reproduz.

importante que a arte mantenha um permanente diálogo acusatório com o passado diante da atual configuração social.

Adorno (2000) tece longas reflexões sobre a questão da forma na arte. A partir destas reflexões conclui-se que a relação consequente da forma com o sentido na obra de arte caminhará em direção a um curto circuito que danificaria a própria arte, uma vez que a forma não pode submeter-se ao sentido como fim último, caso contrário correria o risco de “comunicar o incomunicável”. Na conjugação destes dois termos, na arte, é importante que tal paradoxo não se desfaça para não pronunciar a *faiblesse* da arte no processo de transformação da demanda da ordem do dia. “A negação do sentido nas obras importantes [se] constitui”, segundo Adorno, “como elemento negativo, e na arte resignada se reproduz obstinadamente de uma maneira positiva”, por facilitar a compreensão daquilo que a arte não pode comunicar (ADORNO, 2000, p. 176). Ou seja, o sentido não é *pré* e sim *pós*-contato da obra de arte com o sujeito, que a significa a partir do conjunto dos mecanismos sociais que vivenciou. Uma das razões pelas quais não se pode pré-determinar o sentido reside no fato de que cada indivíduo possui uma vivência diferenciada. Os contextos são individualmente vividos e este processo influencia em demasia a relação que se estabelece com a obra de arte. Por um lado, elas provocam diversas reações que se diferenciam em cada indivíduo mediadas pela sensibilidade individual. Por outro lado, as obras universais atendem ao ideal do belo kantiano, pois agradam universalmente sem mediação conceitual.

Este sentido se submete ao *sensus communis* kantiano, segundo o qual “o dever ser do ajuizamento”²⁴ é necessariamente condicionado ao *sensus communis*” no qual o conhecimento pode ser comunicável se for universal, o que também pressupõe um sentido comum, ou seja, compartilhado. Portanto, a necessidade de um assentimento, que é “condição do juízo do gosto como necessidade subjetiva, pressupõe um senso comum representado como objetivo a partir do sentimento comunitário.” O sentido comum é compartilhado na compreensão de

²⁴ Para Kant (2005), temos o ajuizamento como um mediador necessário no juízo de gosto, precedendo o prazer causado pelo objeto a partir de uma validade subjetiva universal da complacência ao representar o belo. É necessário o ajuizamento para que possamos atingir a complacência requerida diante do belo, que somente tem validade quando esta for universal. Deve haver uma extensão comum da subjetividade para o universal válido, sem perder de vista que nada, a não ser o conceito, poderia ser comunicado pelo conceito. Só podemos comunicar o que conhecemos através do conhecimento que já adquirimos sobre aquilo que conhecemos. Por isso o belo não pode ser comunicado somente pelo conceito, pois ele não é um conhecimento adquirido ao se esquivar a qualquer tipo de conceituação “palpável”.

que o caráter de artefato (arte concebido de forma individual que, aqui, se diferencia daquele produzido em escala industrial), quando atribuído à obra de arte, não exerce nela função explicativa nem justificadora. Se a obra de arte exercer esta função, compromete o conhecimento que se tem dela, pois “quem sabe que a obra de arte é algo fabricado não sabe o que é uma obra de arte”, diz Adorno (2000). Esta afirmação diferencia as obras de arte dos bens culturais fabricados em escala industrial. Esses são fabricados para atender às demandas pré-fabricadas dos indivíduos coletivizados. Mas a obra de arte, enquanto expressão da subjetividade mais transcendental do sujeito, surge como expressão do fazer do artista. O conhecimento que se prende somente à técnica utilizada frente à manifestação de uma obra de arte limita sua apreciação sensível. Conhecer a técnica utilizada em uma obra de arte faz com que se entenda mais sobre a obra à nossa frente, mas compromete a imaginação diante de algo sublime que deve ser mais sentido do que compreendido. Em outras palavras, é importante, diante da obra, intensificar livremente o jogo entre o compreender e o imaginar, sem concessões, para um sentir intenso. Adorno (2000) deixa pistas para entendermos que a obra de arte autêntica não deve se prender à objetividade, tampouco deixar que esta influa no seu processo de produção. Deve ser negativa “em relação à realidade empírica” (WELLMER, 2003, p. 35-36) e, como dissemos mais acima: as perguntas *para que serve uma obra de arte* e *o que ela quer comunicar* mortificam, ainda no útero, aquilo que pretende ser arte, reduzindo-a ao que se pode possuir ou adotar. Portanto, deve-se preservar o caráter único da obra de arte que almeja, realmente, ser um contraponto à ordem social estabelecida.

Na arte, exige-se do sujeito o compromisso de cumprir o pressuposto estético de imersão individual, perder-se naquilo que é observado, numa apropriação mimética para uma posterior materialização conceitual. Este procedimento pode ajudar o sujeito a se desprender das amarras sociais que o regulam em diferentes níveis e situações. Se esses forem os pressupostos para a apreciação artística, a arte nada mais será que o prolongamento do sujeito. Por outro lado, Adorno (2000, p. 215) alerta que “aquilo mediante o qual se toma consciência da justeza ou da falsidade de uma obra segundo os seus próprios critérios são os momentos em que a universalidade se impõe concretamente na mônada.” O todo incide na obra única (indivisível) quando, a partir da sua imanência, torna consciente o resultado da sua ordem interna. As obras em si não pretendem maquiagem as contradições presentes nelas mesmas e trazidas à tona pela universalidade nelas

entranhadas. A possibilidade, porém, de se conhecer a obra internamente não a encaminha a uma conformação adaptada aos pressupostos dos detentores dos meios de produção, em relação aos quais qualquer tipo de semelhança é sinônimo de aceitação da ordem social que tem como princípio básico a exclusão. Para Adorno, isso iria contrariar os princípios da obra autêntica. Esta não aspira à conciliação para prosseguir o exercício da crítica imanente interna (nela mesma) e externa (na sociedade em que está inserida com alcance universal, a exemplo das obras literárias que abordamos neste estudo), pois, uma vez adaptada ou conciliada, a pertinência do caráter inconformista a ela atribuída não se justificaria. Mas é importante perceber que só mediante uma relação intensa entre a obra autêntica e a sociedade que a concebe que pode, de fato, existir a possibilidade de indicar a negatividade desta pela obra de arte.

A arte se constrói na imbricação dos elementos sociais, políticos e culturais num dado contexto histórico. Este envolvimento possibilita que a inconformidade da arte se empenhe na permanente busca por deixar aflorar o “gênio criativo” que justifique socialmente a expressão artística. Segundo Adorno (2000), as obras de arte se caracterizam enquanto linguagem pela maneira como denunciam as particularidades no momento da sua materialização. Em outras palavras, elas se tornam linguagem na medida em que anunciam um *estilo*. Este, se exercido de forma autônoma, pode caracterizá-las como fuga do não pertencimento às *regras* (nos dois sentidos do termo) da indústria cultural. Por outro lado, o pertencimento pode ser caracterizado pela venda da arte, que “constitui a simples consequência da sua participação nas relações de produção”, até por que, segundo o autor, “uma arte perfeitamente anti-ideológica não é possível.” (ADORNO, 2000, p. 265). Esta, porém, não pode abrir mão do seu caráter irredimível na sociedade e em si mesma. Sem este caráter corre o risco de se submeter à “expressão da onnipresença da repressão” ao reduzir-se ao divertimento. Lembremos as palavras de Adorno quando afirma que uma arte destinada apenas a divertir não faz justiça ao passado, tampouco aos seus mortos. Se ela conseguir romper com este caráter de divertir que lhe é imputado, talvez se justifique enquanto “porta-voz da natureza oprimida”. Empreende-se uma luta diária contra a tentativa de neutralização social que teme em reduzir a arte a mero objeto de contemplação. Este processo anula em alguma medida o seu caráter formativo. Por isso é que “(...) em toda arte ainda possível, a crítica social deve ser erigida em forma e diminuir todo o conteúdo social manifesto.” (ADORNO, 2000, p. 281).

Insistimos: apesar de a arte manter um forte e necessário vínculo com a empiria, da qual retira o seu material privilegiado, ela não pode reduzir-se a simples interpretação e retrato de tal realidade. Com esta realidade a arte deve estabelecer um relacionamento permanentemente acusatório e partidário daqueles que são esquecidos na história oficial. Th W. Adorno refere-se aos mortos do passado aos quais se juntam também os de baixo, os subalternos, destituídos de radical étnico, de classe ou de gênero determinado, ou seja, aqueles desprovidos de qualquer tipo de singularidade, pois a todos são relegados os restos²⁵. O ato, acusatório e partidário, pode sugerir pistas para a realização do sujeito, e, em alguma medida, encaminhá-lo para o exercício da autonomia, enquanto aqueles a que se relegam os restos também são conformados pela maquinarias sociais, atestando a sua triste adequação a elas. Este sujeito padronizado é que torna funcionais tais máquinas, ou seja, o indivíduo adaptado permite a continuidade da sua sujeição. Somente na negação enfática desta adequação é que a arte pode fazer jus a sua existência, ao negar o espaço que, insistentemente, lhe destinam na ordem social. Enfim, a arte se torna pertinente quando se faz *não-necessária*; nesta, a finalidade referenciada no social a fere, por isso o social é apoiado na ênfase do caráter ambíguo da arte “... à la fois autonomie et fait social”, como atesta Marc Jimenez. Jimenez (2005, p. 120-128) faz um breve apanhado da obra de Adorno para mostrar nela este movimento ambíguo atribuído à obra de arte, em especial, na *Teoria estética*.

[A arte] refreia a barbárie, o que há de pior; não só oprime a natureza, mas conserva-a através da sua opressão; é o que ressoa no conceito de cultura, tirado da agricultura. A vida, mesmo com a perspectiva de uma vida autêntica, perpetuou-se através da cultura; o eco de tal fenômeno ressoa nas autênticas obra[s] de arte. (ADORNO, 2000, p. 282).

Portanto, a arte, como forma de conhecimento social, procura fazer a crítica que a “*destrói e reconstrói*”. Reconstrói segundo a sua própria lei, para manter-se como contínua problematização dos mecanismos

²⁵ Não no sentido de que estes devam participar da engrenagem que torna funcional a sociedade administrada, mas sim na busca da autonomia suficiente para poder elaborar a escolha de quererem ou não participar ou oferecer alternativas de configuração social.

externos que a estruturam. Isto para reconhecer primazia ao sujeito frente ao universal (no sentido do todo), na medida em que é a partir do individual que estabelecemos relação com o universal. A intenção é não nos afastarmos de nós, pois a “individação, com a dor que ela implica, surge como lei social que a sociedade só individualmente pode experimentar.” (ADORNO, 2000, p. 290). Portanto, coletivizar-nos pode até tornar funcional a sociedade, o que, de certa forma, é necessário ao nos ser exigido, porém ao mesmo tempo se anula a possibilidade do individual. Uma sociedade totalmente individualista fomenta o caos, pois nela se exacerbam as relações de interesses que são, na sua maioria, sempre individuais. Experimenta-se a vida individualmente dentro de um coletivo tenso, conflituoso e pautado nas relações de poder transversalizado. É neste “redemoinho” que a arte age na consciência individual como o negativo do todo.

Claro está que o fato do sujeito tomar consciência, por meio da arte, da miséria em que se encontra, não o leva necessariamente nem consequentemente a superar tal estado. Torna-se, portanto, permanente a busca das condições propícias para a formação subjetiva que assegurem o privilégio do sujeito frente à configuração social objetiva. Neste estado de coisas, segundo Adorno, torna-se preferível esperar o desaparecimento da arte a vê-la conformada. Esta sentença assevera agressivamente a luta contra qualquer tipo de conformação, seja ela na arte ou da arte na sociedade na qual esta arte é materializada como possibilidade de formação subjetiva frente aos mecanismos de conformação social. Portanto, a arte, enquanto cultura, não *serve para...* mas, uma vez materializada, se volta contra as entranhas daquela que a gestou. Adorno advoga, então, a favor de uma arte ingrata e responsável pelas consequências da ingratidão como contra-face de sua gestora.

É preciso diferenciar a arte funcional que pretende a beleza, o agrado, o deleite etc. com objetivo pré-concebido, e a arte não-funcional, que, por sua vez, pode pretender um objetivo frente ao mundo materializado, porém sem se reduzir a ele. Isto é, a arte não-funcional pretende, a partir do mundo objetivo, incitar ações que busquem a compreensão dos mecanismos de seu funcionamento, sem, no entanto, se adequar a eles. A arte não se reduz à objetividade, pois demanda e intenciona reflexão diante daquilo que permite a sua concepção. A arte torna-se a intermediação imprescindível para as ideias virem à luz do dia. No lugar de pedirem para abrir a janela da reprodução conformada, para que entre mais luz, as ideias diante da arte clamam para irem ao encontro da luz como primeiras palavras. A arte torna-se, assim, um

fragmento da cultura que fracassou, principalmente quando esta cultura a submete aos seus ditames, pois “ela nunca foi tão totalmente falsa como a cultura, porque esta fracassou e é inteiramente falsa.” (ADORNO, 2000, p. 282). Por isso é com desconfiança que se percebe o seu momento afirmativo.

A “crueldade” contra os desígnios presentes intra e extraobra de arte é parte inerente à sua exterioridade (materialidade). É, também, o ponto de equilíbrio que a afasta da pretensão ao poder pleiteado por aqueles que se adaptam, pois, ao reconhecerem tal poder, o almejam na expressão da outra face da moeda. A arte, se quiser tornar-se verdadeira (com a sua beleza), deve denunciar o momento da sua inverdade. Ou seja, deve trazer, no momento em que é manifestada, os limites da realidade que a fizeram emergir. É contra estes limites que quer se pronunciar, num silêncio cego que retorna com mais violência sobre si, para, aí sim, pretender a sua validade. Na arte contemporânea a tensão entre conteúdo e forma, entre outras, tende a se perder por privilegiar a facilitação que beira a reconciliação entre ambos. Segundo Marc Jimenez (2005), em relação à polêmica da compreensão da arte contemporânea,

La controverse vire à la polémique, puis dégénère en diatribes et en insultes à caractère politique et idéologique au détriment d'une caractérisation minimale de l'art contemporain et d'une esquisse même élémentaire de réflexion théorique. Comme si le postulat énonçant que cet art est n'importe quoi autorisait parfois les adversaires de l'art actuel à dire, eux aussi, n'importe quoi, au point de court-circuiter toute discussion sur les enjeux réels de l'art d'aujourd'hui (JIMENEZ, 2005, p. 155).

Esta polêmica pode ser materializada na célebre pergunta “—*Gostou?*” feita logo que saímos de uma exposição, de uma peça de teatro, de um concerto, de um espetáculo de dança etc., pois temos que pronunciar algo a ser avaliado pelo arguidor. Este, indiferente com o conteúdo de verdade da obra de arte, contenta-se com a possibilidade de sua apreensão no desespero da necessidade de ter que parecer provar alguma coisa aos outros. É com desconfiança que devemos nos posicionar diante do portador de tal questionamento, pois este principia tão somente o funcionamento da racionalidade (no sentido fraco do

termo) da sociedade administrada, pois os seus mecanismos de controle estão antes do fato de “gostarmos” do espetáculo recém-apreciado ou não. Eles, os mecanismos, já se satisfazem com o fato da pessoa ir ao espetáculo, pois é aí que se garante o lucro. Até por que nesta configuração social não se incentiva a formação subjetiva que permita a alguém sensibilizar-se frente à obra de arte. Na atual organização social, só resta à arte buscar o exercício da crítica imanente, ou seja, uma crítica que a distinga do direcionamento canônico nela incorporado, quando pretende o *encantamento do mundo* através dos seus produtos. Segundo Wellmer (2003, p. 36), em Adorno, a arte é “negativa, como criticamente ultrapassadora de cada normatividade estética previamente encontrada.” A arte, entretanto, ao ritualizar o processo da sua concepção, acaba por igualar-se a este direcionamento canônico. Nela, a técnica é mobilizada em direção diferente daquela do domínio de si, enquanto natureza interna, e direcionada para o diferente (o outro), enquanto natureza externa. Por meio deste processo pode-se dizer que o apreciador perde-se na obra de arte que contempla, portanto, aqui se confirma o que dissemos anteriormente a partir de Adorno (2000, p. 29). Em linhas gerais, apesar de a técnica artística pretender “quebrar” o jugo das forças produtivas de uma época, ela está em constante diálogo com a revolução técnica das mesmas. É o que afirmamos a partir de Benjamin (1994), em relação à necessidade de “compreender a essência” na passagem (transição, porém não no sentido de anulação) da técnica da pintura para a da fotografia, por exemplo, pois sempre a técnica subsequente preserva uma relação íntima com a sua antecessora. Como afirma Benjamin, “muitos fotógrafos que determinam os contornos atuais dessa técnica partiram da pintura. (...) Pois mais uma vez, como há oitenta anos, a fotografia está substituindo a pintura.” (BENJAMIN, 1994, p. 104).

Dito isto, voltemos ao tema da arte (cultura) em Adorno. Como já observamos em outra ocasião (MWEWA, 2005), quando se trata de pensar as obras de arte diante dos mecanismos da indústria cultural, Horkheimer e Adorno (1985) atribuíram aos dispositivos políticos a proteção da arte. Com esta proteção, espera-se que as relações humanas ainda possam vislumbrar o diferente através da arte. A tônica do estudo confirma esta necessidade de proteção, porém não atribui à arte toda a responsabilidade de salvação da humanidade. Mas, em Adorno, pode-se dizer que ela oferece sérias indicações para a autonomia do sujeito.

[...] Os poderes políticos, o Estado e as municipalidades, aos quais essas instituições foram legadas como herança do absolutismo, haviam preservado para elas uma parte daquela independência das relações de dominação vigentes no mercado, que os príncipes e senhores feudais haviam assegurado até o século dezenove. Isso resguardou a arte em sua fase tardia contra o veredicto da oferta e da procura e aumentou sua resistência muito acima da proteção de que desfrutava de fato. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 124).

É possível dizer que tal proteção nada mais é que a garantia para o estado de pré-gozo (sexual) desfrutado pelo status da arte. Ou seja, a arte se retrai enquanto energia em busca do seu fim, abdicando da satisfação imediata num mundo insatisfatório. Ela permanece na antessala da satisfação e desfruta somente da possibilidade de atingi-la (assim como será visto a respeito do personagem Diadorim). A arte é justificável quando está na *eminência de...* Na relação que a arte mantém com a sociedade, esta se torna dejetivo do qual a arte pretende se livrar na pretensão de purificar-se. Neste processo, quando a obra é autêntica, ela abdica da aparência pré-determinada que pode indicar algum sentido, tornando-a inessencial. Portanto, na obra autêntica, se faz necessário um distanciamento do sentido para não se reduzir à tristeza que beira o seu empobrecimento formativo. Em termos adonianos, este ‘empobrecimento formativo’ se configura na semiformação. Esta, por sua vez, distancia os indivíduos da “capacidade de reflexão, [d]o espírito crítico, [d]a faculdade de julgar, [d]a competência em integrar os múltiplos saberes na unidade de um gosto, estilo, graça, juízo e senso de valor...”, afirma Pucci (2008, p. 75), como “as virtudes da boa formação.” Estas, no entanto, são contrariadas no processo da semiformação que acaba, no final das contas, se configurando em uma mera aparência.

Paradoxalmente, em relação ao que acabamos de afirmar, na arte, precisa-se da aparência para atingir sua verdade, porém não de forma essencializada. Esta verdade só é possível quando pensada como um fim objetivado pela busca do equilíbrio não atingível (ADORNO, 2000). Que a arte se dedique à denúncia da tristeza do mundo é aceitável, mas isto não equivale a se contentar apenas com a denúncia. Tal contentamento equivale a pensarmos numa harmonia no seu interior,

que também se estrutura a partir de uma tensão. Em outras palavras, Adorno diria que “[...] a dissonância é a verdade da harmonia [na arte]” (2000, p. 130-133). Isto é, o interior da arte é contraditório, ou melhor, ambivalente, pois as partes que se contradizem nela coabitam na justificativa da sua pertinência. Claro está que, quando nos referimos ao interior da arte, não é exatamente dentro da obra física em si, mas às forças antagônicas que pairam ao largo do processo da sua materialização. Por outro lado, perde-se *o porquê* da arte por meio da harmonia que pretende fazê-la comunicar, pois instala nela, previamente, a procura pelo sentido antes da sua concepção. Assim, a sua exteriorização desvia-se da “dor” diante da reflexão que ela, a arte, exige enquanto um componente da sua expressão, uma harmonia pautada no sentido (naquilo que quer comunicar), porém, é o que pretende a arte veiculada pela indústria cultural, quando “[...] desaparecem tanto a crítica quanto o respeito: a primeira transforma-se na produção mecânica de laudos periciais, o segundo é herdado pelo culto desmemoriado da personalidade” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 150). A esta “personalidade” presente na indústria cultural assemelha-se apenas a forma de organização burguesa, a qual contempla a ideia de duração da obra de arte na manutenção dos respectivos privilégios quando estes se fazem pela arte. Neste sentido, lembra Adorno (2000), o ordenamento social reflete na arte, de alguma forma, os seus elementos estruturais, e o subjetivo acaba sendo objetivado nesta relação, pois, somente este tipo de relação objetivada resiste ao tal ordenamento social. É preciso criar sujeitos vazios de conteúdo para suportarem um mundo que não tem nada substancial a lhes oferecer. E a arte se nega infinitamente a isto. A subjetividade, todavia, não é uma qualidade específica. Só atinge tal dimensão por meio da objetivação. Esta é atestada quando a lógica imanente, isto é, interna à obra de arte, pressiona e desloca a concepção esperada no seu exterior.

A imanência da sociedade na obra é a relação social essencial da arte, não a imanência da obra na sociedade. Porque o conteúdo social da arte não está estabelecido fora do seu *princípium individuationis*, mas é inerente à individuação, ela própria um elemento social, é que à arte está velada a sua própria essência social e só pela sua interpretação pode ser apreendida. (ADORNO, 2000, p. 261).

A expectativa de um exterior que se distancie dos elementos internos à obra de arte só vem a atender aqueles que a prescrevem como algo fabricado. Estes, por sua vez, fazem questão de desconhecer-la, à semelhança da petulância de uma dama que sabe o quanto é desejada pelo cavaleiro que espia “boquiaberto” o balançar intencional da sua saia. Se o pensamento estético pressupõe uma imersão individual naquele balançar que a obra de arte lembra para o apreciador, podemos dizer que “o silêncio do cavaleiro” pode ser pensado como a manifestação do impronunciável que se dilui na inércia do espectador. Esta é a posição esperada no mundo administrado, no qual a arte, como já mencionado, comunica o incomunicável, como atesta Adorno (2000, p. 222). Faz-se, entretanto, necessário o questionamento de tal inércia, a qual pode, de um lado, nos encaminhar para a conformação/adaptação no observado (o desejado) e, de outro, abrir a possibilidade de uma crítica imanente por estarmos “mergulhados” no observado. Isso somente acontece, no entanto, se aceitarmos “perder-nos no objeto” observado, ou seja, se imergirmos naquilo que observamos. A arte – diz Adorno (2000, p. 289) –, “a mimese compelida à consciência de si mesma, está porém ligada à emoção, à imediatidade de experiência; de outro modo, não se poderia distinguir da ciência (...)”.

É importante afirmar que Th Adorno pensa a partir da constituição interna da obra de arte como processo que pode ser apropriado para o estabelecimento das relações sociais. É possível afirmar que o processo formativo está presente na obra de arte na sua imanência. Como veremos no capítulo seguinte, Adorno nos oferece uma posição que pensa nas obras de arte enquanto elementos da cultura, no seu momento pós-elaborado (palpável). O momento pós gestiona as relações que esta materialização do pensamento do artista engendra nas sociedades pelas quais as obras transitam. Este é o ponto no qual nossas principais referências teóricas do capítulo seguinte (Hall e Canclini) se complementam com as do primeiro, Th. Adorno. Ou seja, pensam nos efeitos que a produção artística contextualmente localizada exerce nas diferentes sociedades e nos sujeitos. O segundo capítulo complementa o primeiro também pelo fato de localizar, a “arte” das relações humanas em diferentes contextos, a partir de diferenças culturais.

De forma metódica, Adorno pode ser pensado como aquele que estaria mais inclinado a pensar no *pré*, ou seja, nos dispositivos subjetivos e sociais da elaboração da obra de arte. Já Stuart Hall e Nestor Garcia Canclini podem ser pensados como aqueles que tendem a pensar no *pós*, ou seja, na funcionalidade social e pessoal da arte em

diferentes grupos sociais. Não que o primeiro não tenha se debruçado também sobre a dimensão do consumo da arte. Assim, “o *pré* e o *pós*” se conectam nas análises de Hall e Canclini diante das relações dos sujeitos culturalmente localizados. Estes autores pensam nas relações sociais instituídas a partir do ideal do consumo, contemplação, apreciação etc. da cultura (arte). Mas eles não as pensam, necessariamente, numa relação de oposição, adequação, enfim, na eminência da adaptação a-crítica daqueles que vivenciam a arte. De fato, não é a mesma relação que estabelecemos com uma obra de arte no (1) local onde esta fora elaborada e no (2) local onde está exposta com o preço afixado nela. O local de elaboração se diferencia. Por exemplo, as diferentes etnias indígenas das Américas, dos países africanos ou da *École des Beaux-Arts* são diferentes entre si. A força desta afirmação reside na sua obviedade. A produção dos artefatos nestes locais demanda uma relação diferente da relação que se tem com a obra onde ela é funcionalizada ou contemplada. Uma máscara tribal do Norte da República Democrática do Congo, por exemplo, engendra relações diferentes no grupo étnico (contexto de fabricação) daquela que estabelecemos com a mesma máscara quando está exposta no *Musée du Louvre* (ver CANCLINI, 2006, p. 35, 59 e 63). Aqui reside uma diferença crucial entre o referencial de Th Adorno com aquele dos Estudos Culturais. O primeiro pensa numa arte universal e num sujeito que seja capaz de sentir prazer com o belo universal; o segundo referencial teórico argumenta que, se este “belo” for destituído do contexto, ele não passará de mais um momento de sujeição empreendido pelos países centrais. Ou seja, não é a mesma coisa contemplar um luar como sublime na beira do rio Sena e contemplar o mesmo luar no “sublime” da miséria dos países do terceiro mundo. Mas, de fato, todos podemos compartilhar das misérias sob o mesmo luar. Muda apenas o contexto. O simples fato de podermos perceber a mudança dos contextos é já devedor daqueles que nos sujeitam. Por enquanto passemos a algumas indicações sobre o conceito de “não-identidade” em Adorno. Este conceito vai subsidiar as nossas análises frente à questão do *negar a satisfação imediata* (inspirados em Diadorim “Reinaldo”).

1. 1 Notas de leitura: indicações a partir da “não-identidade”

Parte do material de Adorno utilizado para confrontar teoricamente as análises a serem feitas no terceiro capítulo provém de *Teoria*

Estética, porém é importante explicar, também, respeitando os limites deste trabalho, o tema geral da *Dialética Negativa*, na qual nos apoiamos de forma periférica, em respeito à profundidade do livro em questão. Como argumentamos ao longo do primeiro capítulo, o tema da cultura nos parece mais “palpável” na *Teoria Estética* apesar de ser, também, um texto tão hermético quanto a *Dialética Negativa*. Logo, não pretendemos fazer uma análise exaustiva destas duas obras do *opus magnum* de Adorno, pois, para isso, seria necessária uma outra tese, ou uma denúncia da aptidão à autoflagelação sugestiva na sociedade desigual.

Assim como em relação aos três romances aqui tratados, de grande representatividade universal, vamos nos apropriar da categoria de *não-identidade* unicamente de forma a fundamentar os nossos argumentos, apenas nos apoiando de forma teórica nestas duas obras principais de Adorno, “que no fundo refletem a tensão e a complementação que ele estabelece entre a Filosofia e a Arte.” (PUCCI, 2009)²⁶. Como se sabe, esta tarefa caberia a várias pessoas em algumas vidas. A relação entre as obras supracitadas dar-se-á, mais precisamente, ao longo do terceiro capítulo. Inspiramo-nos, por exemplo, na categoria da “não-identidade” para pensar a Diadorim como um sujeito *singular* no “sistema jagunço”, como oportunamente se refere Willi Bolle (2004) às relações entre os jagunços no clássico de João Guimarães Rosa.

Entre alguns comentadores do projeto da *Dialética Negativa*, como por exemplo, Christophe David (2006), Rolf Tiedemann (2006), Hans-Günter Holl (2007) e Marcos Nobre (1998), há um consenso quanto à temática central desta obra de Th. W. Adorno. Para eles, Adorno, por meio das obras de Kant e Hegel, coloca o problema da possibilidade de existência da metafísica tal como a formulou Aristóteles. Ou melhor, pergunta-se qual é a atualidade da metafísica, uma vez que Kant, Hegel e Marx se dedicaram, de certa forma, a mostrar seus limites. Em uma palavra, “la métaphysique est-elle toujours possible après Auschwitz?”, interroga-se, retomando a pergunta adorniana, David (2006). Vejamos um dos limites que Adorno aponta em Kant :

Cependant l'absolu, tel que la métaphysique se le représente, serait le non-identique qui ne surgirait qu'après la disparition de la contrainte de identité. (...) Il appartient à la détermination d'une

²⁶ Comentário referente ao exame de qualificação deste estudo (Piracicaba, 16 de junho de 2009).

dialectique négative de ne pas se reposer en elle-même comme si elle était totale; c'est là sa figure d'espérance. (...) Certes Kant a pour sa part conçu, dans la détermination de la chose-en-soi comme essence intelligible, la transcendance comme non-identique, mais il l'a assimilée au sujet absolu et s'est donc encore incliné devant le principe d'identité. (ADORNO, 2007, p. 490).

Segundo Marcos Nobre (1998, p. 165), “Adorno insistia em que Hegel havia acrescentado algo de ‘não-kantiano’ em sua crítica (...) [e] a filosofia kantiana é simultaneamente uma filosofia da identidade (...) e uma filosofia da ‘não-identidade’...”. A questão recém colocada sobre a possibilidade da metafísica é a questão sobre a qual Adorno se debruça neste enigmático livro que é a *Dialética Negativa*. Mas dentre outras inúmeras questões, Adorno também trata da possibilidade de experiência do sujeito na sociedade regida sob o imperativo da “ontologia do estado falso”, como afirma Nobre (1998).

Segundo este autor, “não se trata apenas de constatar que a verdade não é realizável sob as condições sociais vigentes, tornando-se, portanto, utopia. Trata-se de constatar que a verdade é realizável e que não se realiza ao mesmo tempo”. Logo, “é certo que a práxis foi ‘adiada por tempo indeterminado’, mas, por outro lado, Adorno tem diante de si a ‘possibilidade concreta da utopia’, e é somente diante dessa possibilidade que a dialética se torna a ‘ontologia do estado falso’.” (NOBRE, 1998, p. 157-158). Neste “estado falso”, implementado pelo mundo administrado, “para Adorno, a possibilidade concreta da utopia não é a realização da identidade de sujeito e objeto. ‘O estado falso’ é o ‘estado de identidade’, a ‘absorção do conceituado no conceito’.” (NOBRE, 1998, p. 158). Ou seja, traduzimos o objeto tal qual o concebemos intelectualmente, movimento do qual tentamos nos afastar neste estudo no que diz respeito à análise interessada de cada romance e na própria problemática de fundo aqui abordada, a saber, a possibilidade de diálogo entre Teoria Crítica e Estudos Culturais no Brasil.

Pode-se dizer que a *Dialética Negativa* teve como sua preparação três seminários ministrados por Adorno, quais sejam, “‘Ontologie et dialectique’ (1960), puis systématiquement à partir de 1964 ‘Les doctrines de l’Histoire et de la liberté’; ‘Métaphysique. concept et problèmes’”, assim como colocam David (2006) e Tiedemann (2006). A partir dos registros das aulas de Adorno feitos por seus alunos, um destes seminários resultou no livro com o título *Métaphysique. concept*

et problèmes. Porém, alerta o editor Rolf Tiedemann “il y a fréquentes lacunes dans les retranscriptions, les mots grec ont systématiquement été omis et les noms propres ont souvent été mal compris.” (2006, p. 218). E, em outros momentos, diz o editor “... a juste articulé le discours de ce dernier [Adorno] de la façon la plus nette et la plus claire possible” mas, “l’éditeur n’a en tout cas jamais cherché à ‘améliorer’ le texte d’Adorno, mais toujours et seulement à l’établir du mieux qu’il le comprenait.”²⁷ (TIEDEMANN, 2006, p. 219). Quanto a sua oposição à Wittgenstein²⁸, Adorno afirma que “la métaphysique est la forme de conscience dans laquelle on cherche à percevoir plus que ce qui arrive ou ce qui ne se contente pas d’arriver, car cela doit être pensé dans la mesure où ce qui arrive, comme on dit, nous invite à le faire.” (ADORNO, 2006 *apud* TIEDEMANN, p. 217). Mais uma vez, reafirma-se o caráter contingente do pensamento, ou seja, o fato de que o objeto nos convida a pensar sobre ele para a confirmação do movimento do pensar frente ao fato ou objeto.

Segundo Christophe David (2006, p. 7-8), na mesma trilha de Aristóteles frente às Ideias platônicas, Adorno define a metafísica a partir de um duplo gesto: ela critica e salva. Em outras palavras, é o que se propõe Adorno ao criticar e salvar o nominalismo que “prouvant ainsi l’actualité de la métaphysique dans un contexte déterminé à la fois par la question de la fin de la philosophie et par les effets sur la culture de ce qu’il désigne métonymiquement du nom d’‘Auschwitz’.” (DAVID, 2006, p. 8). O autor afirma que, para Adorno, a possibilidade de Auschwitz foi determinada pela “decomposition interne” da metafísica, que se configura para este autor em “dernière instance” da História.

Pode-se dizer, segundo David (2006, p. 9), que o nominalismo, cuja hegemonia Adorno critica, reflete a racionalidade que gerou Auschwitz. Esta mesma racionalidade está na origem do conceito de “não-

²⁷ Segundo Tiedemann (2006, p. 214), “le cours sur la métaphysique diffère des deux autres cours liés à *Dialectique négative* en ceci que son contenu excède celui des « Méditations sur la métaphysique » et même de *Dialectique négative* : les deux tiers en sont consacrés à la « métaphysique » d’Aristote. [...] Avec *Dialectique négative*, il [Adorno] remonte jusqu’à son commencement dans la pensée archaïque, ce en quoi il ne se distingue de Heidegger qu’en prenant parti contre l’archaïque et pour la démythologisation. ‘La démythologisation, [segundo Adorno] est séparation, le mythe l’unité honteuse de ce qui n’est pas séparé’” (TIEDEMANN, 2006, p. 215).

²⁸ A metafísica, diz Adorno (In: TIEDEMANN, 2006, p. 215), se opõe “au scientisme, à la position de Wittgenstein selon laquelle la conscience n’aurait au fond affaire qu’à ce qui arrive, par exemple. Cela pourrait susciter cette autre définition : [transcrita acima na origem desta nota].”

identidade”. A “não-identidade”, segundo Nobre (1998), “é propriamente o *limite* do pensar, pensar que, segundo Adorno, quer dizer identificar. [Neste sentido] a dialética é ‘a consciência consequente da ‘não-identidade’”. (p. 166). Mais abaixo veremos uma outra definição da “dialética”, feita por Adorno. Este conceito de “não-identidade”, refere-se, no contexto deste trabalho, também, ao indivíduo singular que se diferencia daqueles que são transformados em exemplares e funcionalizados no mundo administrado. Em uma palavra, é aquele que não se identifica com mundo que o concebe. Assim, diz David (idem), em relação ao nominalismo criticado por Adorno, “en engendrant le ‘monde administré’, le nominalisme n’a pas aidé le singulier à s’imposer : il a même au contraire contribué à l’exclure”, portanto, “Auschwitz – continua o autor –, c’est, selon Adorno et Horkheimer, la réaction du ‘monde administré’ pour protéger le règne du particulier, de l’identique contre la menace que représentent le singulier, le ‘non-identique’”. Vejamos mais de perto esta passagem: pode-se dizer que o nominalismo de certa forma obscurece a possibilidade do singular que poderia se impor frente à funcionalização dos exemplares. Assim, Auschwitz se torna um choque (momento de ruptura) que veio socorrer o particular e o idêntico, que esperam pela sua continuidade dentro do mundo administrado. Vamos exemplificar esse processo de maneira mais próxima. É importante lembrar que os exemplos são aqui tomados enquanto dispositivos didáticos e não quanto à factividade dos conceitos. O singular (o não-idêntico aos exemplares produzidos no mundo administrado, que é a transformação dos indivíduos em exemplares e sua funcionalização) representa uma ameaça frente ao reino do particular, do idêntico. É possível pensar em Diadorim como aquela que representa o “não-idêntico”, o singular no sistema jagunço de Riobaldo, especificamente. Pode-se dizer que a batalha final, em que se deu a morte de Diadorim, simboliza, assim como outras barbáries (sendo o sertão uma metáfora social, é a morte de seres humanos que está em questão), a derrota da civilização jagunça? E a morte de Diadorim afirmaria a vitória do idêntico no sistema jagunço? Nos debruçaremos sobre isso com mais vagar no sub-capítulo dedicado a este tema (3.3). Para o momento, basta a inquietude intelectual provocada por estas indicações.

Neste mundo, portanto, é preciso um sujeito que tenha força, “une force représente bien ...une conséquence philosophique qui s’en tient fermement et de façon critique à la possibilité de l’expérience sensible (...)”; Adorno la désigne comme le non-identique et marque ainsi [la]

présupposition d’objectivité de la vérité.” (HOLL, 2007, p. 526). Somente pela “não-identidade”, na excelência do singular, é que se pode diferenciar-se diante de um contexto que prima pela identificação e dissolução de todos no mesmo espaço. Em outras palavras, “trata-se de considerar o singular sem reduzi-lo à ideia em que se dissolve e perde o que faz dele singular; mas também se trata de destruir o seu caráter de ‘dado’” – essa destruição se refere à possibilidade –, “de destruir a identificação corriqueira entre singularidade e imediatidade, de modo a restar espaço para a crítica do estado de coisas em que o singular se oferece primeiramente.” (NOBRE, 1998, p. 171). O próprio Adorno arremataria, sobre a questão da “não-identidade”, dizendo que “la régression de la conscience est le produit de son manque d’autoréflexion. (...) De façon latente, la non-identité est le telos de l’identification, ce qu’il faut sauver en elle; l’erreur du penser traditionnel est de considérer l’identité comme son but.” (2007, p. 184). É o mesmo erro em que recaem aqueles que tomam Diadorim como igual no sistema jagunço, por aparentar uma masculinidade externa. Aqui, insistimos que ela expressava, sim, uma outra feminilidade diante do mundo objetivo.

Assim, a possibilidade de “destruição” da identidade que prova Diadorim de forma simbólica, quando pensada de modo a reduzir o sujeito a um simples exemplar, reside na crítica imanente, ou seja, na crítica da totalidade do contexto vivenciado. É importante entender a “imanência” enquanto “a totalidade daquelas posições de identidade cujo princípio é reduzido a nada na crítica imanente.” (NOBRE, 1998, p. 173). De certa forma, trata-se de invalidar toda e qualquer crítica feita de fora. Ou melhor, “temos de pensar antes de mais nada que ‘dentro’ e que ‘fora’ estão sendo pressupostos e que implicações têm esses pressupostos para a análise.” (NOBRE, 1998, p. 174). Dificilmente esta crítica, quando feita somente de fora, respeitaria a coerência interna do objeto, a qual é essencial para que se configure de forma a possibilitar a si mesma. Ao mesmo tempo que se coloca uma necessidade de “destruição” da identidade pela crítica imanente, também é por meio dela que se deve vislumbrar a restituição do objeto. Os próprios elementos internos do objeto “recém destruído” pela crítica é que servem de base para a busca do encontro da sua verdade. Do contrário, a crítica em nada ajudaria e possibilitaria a reincidência dos limites apresentados pela *coisa*/objeto. A alternativa para que isso não ocorra é proceder de forma imanente, pois este procedimento, “por ser o mais essencialmente dialético [dialética significa intransigência contra toda e

qualquer reificação, diz Adorno em *Crítica cultural e sociedade*], resiste contra isso”, isto é, contra os critérios dos administradores da cultura, por exemplo. Portanto, “uma crítica como esta não se limita ao reconhecimento geral da servidão do espírito objetivo, mas procura transformar esse reconhecimento em força de observação da própria coisa.” (ADORNO, 2001, p. 22-23). Mesmo que o resultado final seja a sua morte, isto é, a sua pertinência, pois a experiência não pode ser subtraída do processo da vida. Não é possível, no momento da morte, anular o vivido pela pessoa que acaba de morrer, pelo contrário ela é somente marcada por isso: a sua experiência enquanto “vivente”, como diz Mia Couto.

Capítulo 2:

Mediações Culturais da Contemporaneidade: sobre a integração social entre desiguais

As reflexões desenvolvidas neste capítulo²⁹ buscam problematizar, a partir de Stuart Hall e Nestor Garcia Canclini, a integração social e cultural pretendidas para os considerados “desiguais”³⁰. Para tanto, alguns aspectos da cultura e a arte popular serão a nossa porta de entrada, ou seja, será por meio delas que iremos entrelaçar com estes os argumentos desenvolvidos. Argumentamos que os considerados “desiguais”, se pensados a partir da cultura em termos adornianos, podem ser igualados para fins de compartilhar os mesmos valores culturais. A desigualdade, para o autor, estaria localizada no momento anterior da possibilidade de comercialização da cultura produzida em diferentes âmbitos e segmentos sociais. Retomaremos este argumento mais adiante, matizado pela compreensão do funcionamento da engrenagem da indústria cultural.

O diálogo entre os nossos interlocutores impede definições rígidas de nossa parte sobre a questão da indústria cultural. Neste estudo, então, convidamos nosso leitor ao exercício reflexivo de acompanhar os argumentos a esse respeito de forma atenta, pois para significá-los, a cada momento dependeremos do referencial escolhido. A intenção é colocar a compreensão sobre indústria cultural em movimento, de acordo com os diferentes interlocutores, sem ferir a diretriz adorniana, anteriormente anunciada, a respeito da “anulação aparente” da desigualdade.

Coloca-se, dessa forma, a necessidade de se criar um espaço que contemple as manifestações consideradas subalternas, porém sem essencialismos. Partindo desta premissa, Canclini argumenta que este espaço pode ser proporcionado pela globalização (unilateral), sendo que as culturas não contempladas por ela devem forçar uma abertura maior que possibilite o seu adentramento. Ou seja, construir a “outra mão” para que o processo de globalização seja de mão dupla e com igual participação. É importante afirmar que há uma certa positividade neste

²⁹ Uma versão preliminar destas reflexões foi publicada no livro “Sociedades desiguais: gênero, cidadania e identidades”, publicado em 2009.

³⁰ Pessoas, comunidades e países com valores próprios que se diferenciam de forma paralela entre si, e se tornam desiguais na medida em que se exige deles o mesmo nível de abstração diante das problemáticas que os afligem em diferentes níveis.

autor, como veremos quando ele se refere à indústria cultural. Na mesma linha, Stuart Hall (2003, p. 253) argumenta que, ao englobar todos na indústria cultural, “[...] um número muito substancial de trabalhadores deve estar incluído entre os receptores desses produtos”, por meio do consumo muitas vezes incentivado pelo meio de comunicação em massa, conclui. É importante perceber que Hall não fala em “produtores” e sim em “receptores desses produtos”, o que nos leva a crer que o autor tem a clara compreensão de que na indústria cultural, por mais que sejamos produtores, sempre o seremos em segundo grau, pois aquilo que deve ser produzido, quando concebido pela possibilidade de lucro, sempre estará anteriormente produzido pelos “Senhores da cultura de massas”. Há a possibilidade de produção cultural fora do âmbito da indústria cultural, porém quando a indústria se apossar de tal produção, ela será (re)produzida de forma a atender ao veredito do lucro. Uma produção que antes não pertencia ao monopólio dos grandes empresários da cultura, quando é por eles assumida, passa a significar possibilidade de rendimento. Ela, a produção cultural, pode não perder as suas características culturais, mas passa a ser, antes de tudo, um produto no qual se sobressai o seu valor de troca.

Pensemos, em relação ao imperialismo popular, sobre a história e as relações entre o povo e um dos principais meios de expressão cultural: a imprensa. [...] a efetiva inserção em massa de uma audiência desenvolvida e madura de classe trabalhadora num novo tipo de imprensa comercial *popular*. [...] Isso exigiu um[a] reorganização geral da base de capital e da estrutura da indústria cultural. (HALL, 2003, p. 251).

Claro está que este consumo não se dá no mesmo nível em todas as camadas sociais onde ocorre. Mesmo na “igualdade” há uma desigualdade. A igualdade é o que fica em primeiro plano no processo de convencimento do consumidor; a desigualdade é escamoteada nas inúmeras embalagens dos produtos culturais. Os teatros já possuem diferentes lugares, a preços diferenciados, para se assistir a mesma peça ou concerto. Assim, o mesmo concerto é apreciado e consumido igualmente em níveis diferentes, mantendo a desigualdade, no entanto; a discussão é empobrecida quando se busca um posicionamento para saber se essa “desigualdade na igualdade” é boa ou ruim. Basta saber que a sociedade não funciona de maneira binária (ou isso ou aquilo)

própria dos desajustados maniqueístas, mas sim na permanente tensão entre diferentes forças que a compõem. Só é possível uma avaliação desta “integração” quando questionada por seus agentes (aqueles que a vivenciam), mesmo assim atentando-se de que os mesmos agentes podem estar em movimento, ou seja, podem transitar de posição.

As necessidades de cada grupo são outras e diferentes, assim como a possibilidade de saná-las. Porém são igualmente criadas pelas “indústrias culturais”, na expressão de García Canclini, mesmo quando concebemos que “[...] las prácticas de los pueblos originarios revelan cuantas veces las diferencias culturales, en vez de sostenerse como absolutas, se insertan en sistemas nacionales y transnacionales de intercambios para corregir la desigualdad social.” (CANCLINI, 2006, p. 49). Tomemos como exemplo a Capoeira, prática corporal da cultura afro-brasileira. Ela é produzida, essencialmente, num país periférico e fartamente consumida em países centrais sob o jugo dos agentes do país produtor. Guardadas as devidas proporções, pode-se dizer que, da mesma forma que recebemos produtos oriundos de países centrais, exportamos a produção cultural da capoeira. Há mais de 100 países em que se pratica o jogo e que reverenciam o Brasil como seu produtor original. Não basta legitimar tal integração sem considerar o quanto é limitada a possibilidade de transnacionalizar-se a partir das populações periféricas, como diria Canclini. Não sabemos o quanto é útil o modelo transnacional para pensar as produções culturais dos países periféricos, mas, em outras palavras, estamos dizendo aos países centrais que não temos outra forma de difundir nossa cultura a não ser pelos meios que eles protagonizam. Propagar a cultura da forma como nos é proposta, visando a sua comercialização e aceitação pelo mercado, pode ser uma forma de aceitar a sujeição de forma voluntária. Estamos sempre em atraso, pois não alcançamos compreender o suficiente ou a tempo como funcionam os modelos impostos pelos Outros. Sempre que chegamos, o sistema já mudou ou está em mudança para um outro que também desconhecemos. Os mecanismos de controle dos países centrais se aperfeiçoam constantemente para que não sejam compreendidos. Esta poderia ser a nossa meta quando tomarmos consciência das nossas possibilidades enquanto países periféricos, qual seja, dificultar o controle, complexificando-nos ainda mais. Ou seja, procurar superar os limites impostos.

Desta forma, manter-se somente na observância desta limitação pode confirmar a igualdade pressuposta pela integração transnacional. Pensada pelos países centrais, igualam-nos na inércia das nossas ações

diante do seu avanço triunfal. O diálogo ou a negociação possível só se darão a partir da consecução de uma igualdade no momento da relação, mesmo quando sabemos que esta igualdade pode acontecer somente entre semelhantes que desfrutaram do mesmo nível de ação na relação – porém com diferentes instrumentos. No movimento da troca, os instrumentos devem ser equivalentes, pois só valem quando podem ser intercambiados por outros de valor aparente no sentido de estabelecerem uma relação exemplar. A cultura periférica pode ser um instrumento que transita com a migração dos seus agentes.

Enquanto a necessidade de criar instrumentos se colocar, exige-se uma nova direção dos pressupostos culturais. Estes consolidam seu valor amplamente divulgado por meio da introjeção exercida pelos países centrais dos produtos a serem consumidos. Cria-se a necessidade de desfazer o paradoxo cristalizado, pois enquanto os países periféricos esperam que os centrais validem suas produções culturais, os centrais nos impõem o consumo das suas, e nos exigem obediência às diretrizes por eles construídas, numa dialética de senhor e escravo à la “tupiniquim”. Como dissemos anteriormente, este movimento no campo da cultura nem sempre se dá da mesma forma hierárquica. Às vezes, aquilo que pensamos estar submetido é o que submete. A alternativa da cultura popular, como aponta Hall (2003), tem-se demonstrado um tanto quanto castrante tal como a da cultura estabelecida, em certa medida, ao considerar esta última como referência³¹. A cultura chamada popular, por si só, não se configura como panacéia das mazelas vivenciadas pelas populações a quem é atribuída. Tampouco possui os meios necessários para confortar os que a procuram para apaziguar as suas dificuldades vivenciais, pois, “a decisão depende do estado das forças produtivas”, diz Adorno (2000, p. 282). A cultura, continua o autor, “refreia a barbárie (...); não só oprime a natureza, mas conserva-a através da sua opressão; (...) A afirmação não eleva até às nuvens o estado de coisas existente; defende-se contra a morte, o *telos* de toda a dominação, em simpatia com o que existe”. Portanto, coloca-se uma necessidade de transformação por dentro da cultura dos pressupostos que a direcionam.

[...] a transformação é a chave de um longo processo de “moralização” das classes trabalhadoras, de “desmoralização” dos pobres e

31 A esse respeito, consultar Mwewa (2004, 2005 e 2006) sobre a análise da constituição do universo da capoeira e as relações que esta estabelece na sociedade administrada.

de “reeducação” do povo. A cultura popular não é, num sentido “puro”, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas. No estudo da cultura popular, devemos sempre começar por aqui: com o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior. (HALL, 2003, p. 248-249).

É importante empreendermos relações e ações no interior da cultura popular que visem a superação e problematização dos limites nela presentes. Pensar *em* e *na* cultura popular requer um rigor prático e intelectual para não enclausurá-la na permanente conformação ao lugar ao qual é delegada. Caímos muitas vezes na eterna vitimização para defender o direito às migalhas. A dificuldade de afirmação existe para todos aqueles que almejam o topo. Porém, somente o desejo, sem a disposição ou preparação para o enfrentamento, não nos faz alcançar o todo. Por isso, insistimos no argumento de que as culturas populares ou outras quaisquer não podem estar à mercê da apreciação do outro para que se justifiquem. Na sociedade, também emerge uma exigência pela equidade nas relações sociais e culturais, pois, do ponto de vista da América Latina, por exemplo,

[...] acumulamos desde los años setenta y ochenta, por primera vez en América latina, un conjunto de estudios sociológicos, antropológicos y comunicacionales sobre las artes, las culturas populares y los medios masivos que permiten plantear, con más rigor y más datos, los vínculos entre ofertas culturales, consumo y movimientos sociales. Pero este avance académico ocurre en medio de una incertidumbre socioeconómica y política acerca de la viabilidad del continente. (CANCLINI, 2002, p. 38-39).

Segundo Terry Eagleton (2005, p. 48), situando a ascensão e queda da teoria, “na década de 1970, com o surgimento do chamado eurocomunismo, haviam [os culturalistas] optado mais decididamente que nunca pelo reformismo, em vez de pelo revolucionismo.” Isso teve consequências graves. Por exemplo, “no tocante à cultura, o *establishment* cultural do pós-guerra, de natureza paternalista, branda,

foi duramente abalado pelos experimentos populistas dos anos [19]60.”, complementa o autor (2005, p. 49).

Nunca foi tão necessário intensificar a busca pelo diálogo cultural, que sempre foi realizado, é verdade, porém, deve-se buscar um diálogo no qual não haja privilégio para nenhuma parte envolvida. Este diálogo deve ocorrer de forma a estabelecer um intercâmbio entre os agentes da relação. Por outro lado, a cultura amplamente divulgada tem mostrado o seu limite na tentativa de integrar os sujeitos na sociedade, pois não conseguiu nos livrar da desigualdade muitas vezes promovida a partir da sua organização, como observado anteriormente nas primeiras páginas do nosso capítulo 1. Isso, a não ser quando nos iguala na esfera do consumo desigual, como dito antes. A busca, portanto, não é pela cultura amplamente divulgada ou pela considerada “marginalizada”, mas sim pelas possibilidades de realização da tão requerida liberdade nas sociedades que as concebem (as culturas) enquanto mecanismos para suas relações. A cultura que abre mão de se propagar, entretanto, ainda pode confirmar possibilidades de pensar o sujeito a partir de outras bases na contemporaneidade, tendo a si mesma como referência. Isto é, existe o germe da subjetividade na abdicação cultural de se submeter ao jugo da comercialização, mesmo correndo o risco de perecimento social, pois isso é histórico.

Para entender a cada grupo hay que describir cómo se apropia de y reinterpreta los productos materiales y simbólicos ajenos: las fusiones musicales o futbolísticas, los programas televisivos que circulan por estilos culturales heterogéneos, los arreglos navideños y los muebles “early american” fabricados en el sudeste asiático. (CANCLINI, 2006, p. 21).

No sujeito, esta compreensão referenciada por Canclini não abdica dos conflitos existentes no interior das relações estabelecidas com “los productos materiales y simbólicos”. Pelo contrário: estes conflitos devem ser intensificados para poder proporcionar sua superação e vislumbrar outras possibilidades de relacionamento (como veremos no terceiro capítulo, a partir de Swann, Marianinho e Diadorim³²). A reconstrução necessária para se pensar outras formas de relacionamento com a produção cultural existente passa por este caminho conflituoso. É

³² Neste estudo, os personagens (os processos e eventos) serão “personificados” e trazidos à realidade, ou seja, a matéria literária não será tratada como se fosse ficção.

importante insistir neste argumento, pois não se sabe até que ponto isso está claro para as culturas populares, na medida em que esperam ser reconhecidas ou reverenciadas. Deve-se tomar o cuidado de não cair no maniqueísmo de pensar “[...] as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições, [...] no domínio do ‘popular’.” (HALL, 2003, p. 255-256). É interessante perceber que este discurso muitas vezes é “proferido” para os que estão de fora das culturas populares sem a necessária internalização pelos seus próprios agentes. Pois, se assim fosse, diminuir-se-ia, ao menos, a carga do discurso autoafirmativo sobre o essencialismo que paira na órbita do popular. Afirmar-se para o Outro é também reconhecer as próprias fragilidades e contradições.

Há de se considerar que esta relação contraditória se dá entre os diferentes sujeitos “heterogêneos”. Nesses, a contradição pode ser mais exacerbada quando pertencem a configurações sociais nas quais se exige do sujeito o domínio de um pouco de tudo sem um conhecimento aprofundado da realidade que o cerca. Este domínio, vez ou outra, não considera, conforme afirma Canclini, que “los estados y las legislaciones nacionales, las políticas educativas y de comunicación que ordenaban la coexistencia de grupos en territorios acotados son insuficientes ante la expansión de mezclas interculturales.” (CANCLINI, 2006, p. 14). As misturas não acontecem por decreto. Elas se dão na relação e mostram-se impossíveis de serem quantificadas ou identificadas fora de contextos específicos. Cada grupo social ou sujeito faz seu uso das misturas, de acordo com a situação que se apresenta. Portanto, este uso não pertence à esfera da “racionalidade técnica” (o uso da razão para fins premeditados) e sim à esfera do “instinto de vivência” (o uso das capacidades humanas, não só a razão, para a autoconservação³³). Sem esta consideração, continuamos amontoados na busca de espaços que não existem, pois já foram oferecidos ou ocupados para os que mais se igualam na reafirmação contínua do “narciso”³⁴ (para ilustrar a “espera dependente”). Portanto,

³³ A este respeito ver: HORKHEIMER, Max. *Éclipse de la raison*. Paris: Payot, 1974. Há na tradução francesa um texto dedicado à questão da autoconservação. Infelizmente não a temos em mãos para a devida consulta.

³⁴ Segundo Canclini (2006, p. 153), “Narciso, que esperaba que el universo sometido le devolviera su imagen –el reflejo de su conciencia-, desde el siglo pasado se aplica a descifrar lo que está debajo del rostro que ahora le entregan. Se complace menos en lo que puede hacer con el mundo e interroga lo que el mundo puede hacer con él.”

a dominação cultural tem efeitos concretos – mesmo que estes não sejam todo-poderosos ou todo-abrangentes. Afirmar que essas formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural. Não acredito nisso (HALL, 2003, p. 255).

Não podemos cair num relativismo que não nos ajuda a entender em profundidade os dilemas que a contemporaneidade nos coloca. Lembramos que estes dilemas demandam pensar em relações que conflituam, a partir do diálogo em busca da afirmação subjetiva. A subjetividade também é formada por aquilo de que abrimos mão, isto é, escolher abrir mão já é uma escolha. As marcas deixadas pelas lutas (no sentido figurado) travadas na relação com o outro, também são dispositivos de conformação subjetiva. Assim, concordamos com Canclini quando afirma que “el relativismo exacerbado de la ‘acción afirmativa’ oscurece los dilemas compartidos con conjuntos más amplios, sea la ciudad, la nación o el bloque económico al que nos asocia el libre comercio.” (CANCLINI, 2006, p. 22). O autor conclui dizendo que “la vigilancia de lo políticamente correcto asfixia, a veces, la creatividad lingüística y la innovación estética” (2006, p. 22). Os sujeitos devem se mostrar atentos a outros espaços (o do popular, por exemplo). Esta vigilância pode ter uma dimensão diferenciada ao compreender “[...] o povo versus o bloco do poder: isto, em vez de ‘classe contra classe’, é a linha central da contradição que polariza o terreno da cultura.” (HALL, 2003, p. 262).

O caminho encontrado para abranger os que porventura insistem em permanecer às margens foi a chamada globalização unilateral. Importam-se produtos, pessoas, ideias etc., e exportam-se enlatados e fórmulas para introduzir-nos (de forma vigiada) no mercado globalizante a partir da indústria cultural, como atesta Canclini (2006). Com ele concordaria Hall quando explica que “não se trata apenas de uma mudança nas relações culturais entre as classes, mas do novo relacionamento entre o povo e a concentração e expansão dos novos aparatos culturais” (HALL, 2003, p. 252-253, grifos meus). Reafirma-se, assim, o uso que pode ser feito da indústria cultural. Ela em si pode configurar-se num ciclope com quem devemos travar uma luta, pois o

que está em jogo, em última instância, é a vida³⁵. E, em relação a seus gestores/mentores é prudente nos mantermos ressabiados. A partir de Canclini, podemos dizer que estes permanecem em

La estética de los sectores medios [constituindo-a] por la industria cultural y por ciertas prácticas, como la fotografía, que son características del «gusto medio». El sistema de la «gran producción» masiva se diferencia del campo artístico de élite por su falta de autonomía, por someterse a demandas externas, principalmente a la competencia por la conquista del mercado. (CANCLINI, 2006, p. 65. *Itálico do autor*).

O autor atribui uma autonomia ao “campo artístico da elite”, pois “las prácticas culturales de la burguesía tratan de simular que sus privilegios se justifican por algo más noble que la acumulación material.” (CANCLINI, 2006). O problema é que este *noble* ao qual a *elite* se refere sempre é legitimado por ela em detrimento de outros *nobles* que podem ser reivindicados pelos que estão em outros setores aquém da acumulação material. Estar “aquém” não significa não almejá-lo, pelo contrário. Por um lado, este contrário é o que justifica a euforia do pertencimento às indústrias culturais, pois elas, em última análise, podem proporcionar os bens materiais. Por outro, não é com o acesso ao consumo que se atinge tal nobreza justificada pela elite, mas com a produção de bens culturais vendáveis³⁶.

Neste mercado emaranhado, é necessário reivindicar pela escuta de outras vozes que falem de um lugar não convencional. No Brasil, nunca foi tão primordial na história escrita da cultura “oficial” considerar as vozes não oficializadas, aquelas que não constam nos livros Didáticos. A Lei 10.639/2003 que torna obrigatório o ensino da cultura africana no Brasil, reflete a tentativa de instituir políticas de ações afirmativas, mas, “escrever a história da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior dessas classes, sem compreender como elas constantemente são mantidas em relação às instituições da produção

³⁵ Referimos-nos à luta travada por Odisseu contra o ciclope Polifemo, no canto 9 da *Odisséia* (HOMERO, 2007, 133-137). Encontra-se esta passagem a partir da linha 345.

³⁶ A este respeito, ver a “Oração de Sapiência no ISCTEM”, em Maputo, na qual Mia Couto (2009, p. 27-51) critica o abandono acrítico dos costumes moçambicanos em favor das culturas européias. Realizar uma “Oração de Sapiência” em uma “Universidade”, por exemplo, é uma destas apropriações a que o autor se refere.

cultural dominante, não é viver o século vinte.” (HALL, 2003, p. 253). Os séculos anteriores já nos mostraram em que “pele” foi escrita a história dos subalternos no Brasil. Portanto, “la verdadera emancipación y libertad de los negros pasa por su acceso a la educación (...) y permitir su inserción en la plena ciudadanía o su identidad y pertenencia a la nación brasileña, y no a partir de un decreto o ley” reafirma o professor Mbuyi Kabunda³⁷. É para nos mantermos atentos ao dito de Andaré, no livro de Mia Couto, *Vinte e zinco*, quando se refere ao processo de libertação colonial do seu país, e fala que, se “esses que sonhavam ser brancos segurassem os destinos do país. (...) nada mudaria senão a cor da pele dos poderosos. A panela da miséria continuaria no mesmo lume [fogo]. Só a tampa mudaria.” (COUTO, 2004, p. 98). A acusação de que os negros são eles mesmos racistas já contém no seu interior o germe do racismo. O negro³⁸ não pode esperar sempre a autorização do seu par opositor para exteriorizar a natureza humana. Naquela acusação reside a reivindicação de que somente outros podem ser racistas frente aos negros. Aliás, pode ser classificado como uma falta de bom senso referir-se a outro ser humano como “Negro!” mas é importante compreender esta expressão no seu contexto histórico, por isso mesmo é que ela é *démodée*. Vejamos a designação de “Negro” no dicionário francês *Le Robert Micro* (1998), “*nègre, homme, femme de race noire.*” Vejamos, agora, como o dicionário designa o substantivo “Noire”, “se dit de l’aspect d’un corps dont la surface ne réfléchit aucune radiation visible; qui est plus sombre; qui, pouvant être blanc; privé de lumière; Ivre; assombri par la mélancolie, marqué par le mal, par une atmosphère macabre; non déclaré, non legal.” (p. 877 e 883. Grifo meu). Enquanto os dicionários escolares continuarem com este tipo de designação, não é possível calar e aceitar que o contexto histórico seja outro. Segue-se, ainda, em outros âmbitos, subjugando o Outro como outrora o fizeram. Não é à toa que os índios brasileiros, por exemplo, ainda são amparados pela FUNAI e considerados como “não responsáveis” diante da lei.

³⁷ Ver prefácio ao livro “África e suas diásporas: olhares interdisciplinares” (2008, p. 9-10). Mbuyi Kabunda é professor de Relações Internacionais e Estudos Africanos (Instituto de Derechos Humanos de Estrasburgo y Universidad Autónoma de Madrid –GEA).

³⁸ A título de nota: a língua francesa diferencia “*nègre*”, usado mais para designar pessoas e situações pejorativas, do “*noire*”, que designa cor de coisas e situações muito mais pejorativas e estado emocional degradante. Escolhemos este dicionário pelo fato dele ser escrito em uma das línguas que influenciaram diversas culturas em diferentes épocas, e a França sempre foi uma das potências europeias e mundiais.

Sendo assim, verificar onde se localiza o conflito com os que sempre proferem os discursos hegemônicos e legitimados é condição para uma nova escuta. Portanto:

en la medida en que el especialista en estudios culturales o literarios o artísticos quiere realizar un trabajo científicamente consistente, su objetivo final no es representar la voz de los silenciados sino entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su vida cotidiana entran en conflicto con los otros. (CANCLINI, 2006, p. 166).

Por si só, este “nombrar los lugares” não se configura em garantia *par excellence* de que esta voz não irá imprimir também a barbárie ou a sua outra face: a vingança, apenas expressada por outros atores e autores. Muitos deles, quem sabe, aspiram também por uma nova colocação ou mestiçagem (mistura) para o exercício de carrasco com os igualmente fragilizados. Por isso, as políticas públicas permanentes, constitucionais, podem exercer um papel fundamental neste processo de administrar as perdas.

Para Hall (2003, p. 257), “outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo. O princípio não consiste dos conteúdos de cada categoria [...]. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença [...]”. Pois, como diria o marido da personagem Carlota, em *Vozes Anotadas* (COUTO, 1987, p. 83), “o poder de um pequeno é fazer os outros mais pequenos, pisar os outros como ele próprio é pisado pelos maiores.” É no maltrato daqueles que reconhecemos fracos que nos satisfazemos, porém continuamos fracos diante do maltrato dos que são realmente fortes. Em outras palavras, é necessário compreendermos os dramas sociais tecendo, conjuntamente não, à la Penélope, aquilo que nos distancia. Uma alternativa em Canclini, com a qual concordamos, reside na interculturalidade que “busca encontrar la forma de trabajar conjuntamente [...] las diferencias, las desigualdades y la desconexión.” (CANCLINI, 2006, p. 45). A partir da interculturalidade, o autor destaca dois assuntos:

Uno es la necesidad de hablar de sujetos interculturales, o sea entender la interculturalidad amplia, propia de un mundo globalizado, como un factor constituyente, decisivo, en la configuración

actual de la subjetividad. La segunda cuestión tiene que ver también con la globalización, pero sobre todo con los enfoques pos-modernos y con las condiciones tecnológicas y culturales que ahora vuelven extremadamente móvil, fluctuante, y por eso dudosa, la formación y la permanencia de los sujetos. (CANCLINI, 2006, p. 160).

À interculturalidade, portanto, também se coloca a questão da formação da subjetividade a partir das relações que o sujeito tece na sociedade por meio da cultura. Estas relações não se mantêm somente no nível do discurso, mas o extrapolam com ações. Essas ações buscam um intercâmbio mais autônomo entre os sujeitos e do sujeito para consigo mesmo. Porém, isso não nos dá nenhuma garantia, apenas possibilita-nos a tentativa.

Neste sentido, uma pergunta faz-se necessária: a partir de que mecanismos os conectivos culturais podem relacionar-se com outros? Por exemplo, como se “conectar” a uma pessoa, imaginemos, que nasceu no Congo, ex-colônia belga, que tem duas línguas maternas (Swahili e Francês, considerando como língua materna aquela na qual nossa mãe nos falava quando crianças), mora no Brasil desde a adolescência e, na idade adulta, realiza estudos na França, dentre outros países europeus. É cada vez mais comum, na contemporaneidade, nos relacionarmos com pessoas que vivem esta realidade nas grandes metrópoles como São Paulo, Lisboa, Barcelona, Madrid, Paris, dentre outras³⁹. Por exemplo, Nestor Garcia Canclini é “argentino, exilado no México (...) estudou na França” (CANCLINI, 2007, p. 54). Vejamos um outro exemplo mais cabal. Canclini conta que enquanto fazia “trabalho de campo sobre o México, em Edimburgo [Escócia]”, encontrou um “... garçon Mexicano que morou em Querétaro, San Miguel de Allende, no Distrito Federal [em México e em], Los Angeles, San Francisco [nos Estados Unidos da América], no Canadá e em Paris [França]” e agora mora na Escócia, trabalha num restaurante italiano, onde atende em Francês, Italiano, Inglês e Espanhol (2007, p. 55). Como se vê, é difícil até de acompanhar a mobilidade de um sujeito que é a expressão do seu tempo. Imaginem se lhe perguntássemos à qual cultura pertence.

No entanto, conforme afirma Hall, “a escolha individual, embora

³⁹ A esse respeito, sugerimos consulta à discussão que Hall (2003, p. 90) evoca quanto às diferentes possibilidades de se “ser britânico”.

recoberta pelo fino verniz de um comunitarismo, não pode fornecer os elos de reconhecimento, reciprocidade e conexão que dão significado a nossas vidas enquanto seres sociais.” (HALL, 2003, p. 88). Inúmeras pessoas são rechaçadas por nações organizadas a partir de pequenos grupos sociais que “organiza[n] la distribución (desigual) de todos los bienes materiales y simbólicos” (CANCLINI, 2006, p. 63). O autor afirma que “[...] la conexión y la desconexión con los otros son parte de nuestra constitución como sujetos individuales y colectivos. Por tanto, el espacio *inter* es decisivo” (CANCLINI, 2006, p. 26), para que perguntas do tipo: qual a *cultura* que se sobressai no espaço *inter*-, sejam vista como nefastas. Nefastas porque menosprezam os contextos e os interesses individuais sobressalentes em cada relação; por não serem pertinentes quando compreendemos que a mobilidade intersubjetiva e objetiva é cada vez mais favorecida na contemporaneidade, porém sem a mesma apreciação por todos, pois existem aqueles que ainda se encontram numa situação *inter*/mediária. Portanto, pensar nas identidades forjadas neste espaço é entender, segundo Hall (2006, p. 65), que “as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas.” Há de se tomar cuidado para não confundir uma situação de necessidade de transitar (na qual se pode configurar uma identidade, enquanto discurso) com um mero nomadismo, sem desconsiderar, é claro, a complexidade deste último (o nomadismo). É preciso compreender este nomadismo como necessidade, porém, na especificidade que o diferencia da situação à qual nos referimos ao falarmos do espaço *inter*, a partir de Canclini. Também o compreendemos na diferença que este autor faz das situações que muitos desempregados e adolescentes considerados “fracassados” enfrentam nos centros urbanos, em que são forçados a mudar (migrar) quase que permanentemente. No movimento da capoeira, por exemplo, existem os inadaptados, os denominados “sarobas”. Por este termo são designados, pejorativamente, os praticantes que não são facilmente identificáveis como pertencentes a um segmento de capoeira (Angola, Regional ou Contemporânea, só para citar alguns). A contra-face deste, que pode ser considerado uma discriminação, é que a inadaptabilidade destes praticantes anuncia uma possibilidade de autenticidade do sujeito na Capoeira. Ou seja, reside naquele que não se enquadra o anúncio de individualidade dentro de uma manifestação que coletiviza cada vez mais os gestos dos seus praticantes.

Será que este fracasso é porque não se adaptaram à sociedade

(micro ou macro) da forma como esta está organizada? Se assim for, podem ser tomados como faísca da busca da liberdade, assim como preconiza Adorno em relação à Obra de arte. Ou não souberam funcionalizar os mecanismos sociais? Neste caso, demonstrariam quão incoerentes podem ser esses mecanismos. Qualquer que seja a resposta, ela torna este lugar do “fracasso” reticente à reformulação para pensar a não adaptabilidade requerida por uma sociedade que transforma todos em peças que funcionalizam sua gigantesca engrenagem. Quando se muda o enfoque, talvez se possa considerar que não necessariamente é uma derrota pessoal fracassar na atual sociedade. Para Horkheimer e Adorno (1985, p. 143), “a cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. A cultura industrializada faz algo a mais. Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável.”

Assim, “no es lo mismo estar sin trabajo que sin escuela o sin familia o sin comunidad nacional.” (CANCLINI, 2006, p. 171). É preciso levar em conta esta condição para definir o espaço do discurso. Tomamos o termo “comunidade” no sentido dado por Hall, ou seja, no sentido em que esse termo “reflete precisamente o forte senso de identidade grupal que existe entre esses grupos (jovens, mulheres de diferentes origens que vivem no mesmo país). Entretanto, isso pode ser algo perigosamente enganoso” (HALL, 2003, p. 65). A mesma comunidade que agrega pode diluir as capacidades individuais em benefício do coletivo. É preciso coletivizar-se, por meio da linguagem comum, por exemplo, para a manutenção coletiva. A identificação muitas vezes ocorre por processo mimético. Por um lado, consideramos este espaço da comunidade como privilegiado, entretanto, temos que levar em conta alguns pressupostos a partir dos quais ele é reclamado. Por outro, também consideramos, portanto, alguns mecanismos pelos quais os coletivos se identificam, na linguagem, por exemplo, como acabamos de dizer.

Num pequeno texto, porém profundo, intitulado *A doutrina das semelhas*, diz Benjamin (1994, p. 108-113) que o dom de produzir semelhas é natural e cultural. No sentido ontogenético, as brincadeiras infantis, segundo este autor, são resultados do emprego da faculdade mimética. A faculdade mimética tem seu registro desde outrora e encontra a sua atualização na contemporaneidade por meio da linguagem escrita e oral. Nas teorias míticas, por exemplo, a palavra oral não se submeteria à escrita. O exemplo que ele usa é o das

constelações, cujo astrônomo observador é o terceiro elemento. A linguagem, na sua produção, faz com que o produtor seja o elemento externo na produção da semelhança extrassensível. Neste sentido, continua Benjamin, a semelhança extrassensível está para além ou fora da sensibilidade quando pensamos na sua temporalidade mágica. Uma vez que encontramos no campo da superficialidade a semelhança sensível, logo a extrassensível está para além, afirma o autor. É na inapreensibilidade entre as duas (palavra escrita e oral) que emerge a semelhança extrassensível por excelência. Sendo assim, a escrita e a linguagem oral são herdeiras da clarividência e submetem-se a um tempo necessário e a um momento crítico, arremata Benjamin.

Esta consideração da linguagem como mecanismo no coletivo deve vir com a leitura das necessidades daqueles que obscuramente preparam os discursos a serem propagados com linguagens previamente programadas para fazer o efeito desejado no interlocutor.

Vejam os um exemplo para que se entenda melhor ao que estamos nos referindo quando falamos da linguagem que coletiviza. Th. W. Adorno, quando se refere à possibilidade de ver no outdoor o processo de atualização da *Propaganda* que comercializa a marca de uma cerveja, analisa o *slogan* do reclame da cerveja britânica *Watneys*, que diz: – “o que nós queremos é *Watneys*”. Segundo o autor (1978, p. 292), “a marca da cerveja é apresentada como um slogan político. Este *outdoor* nos faz compreender a natureza atualizada da propaganda, que vende seus *slogans* da mesma forma que vende seus produtos.” Assim, continua o autor, “[...] o tipo de relação que é sugerido pelo *outdoor*, pelo qual as massas fazem de uma mercadoria que lhes é recomendada o objeto de sua própria ação é, na verdade, encontrado, outra vez, no padrão de recepção da música ligeira.” Adorno, conclui que as massas “... têm necessidade daquilo que lhes foi apresentado como necessidade – na verdade, elas o exigem.” Richard Johnson (2004), um dos estudiosos dos Estudos Culturais, tem suas reservas quanto a esta passagem de Adorno. Antes, lembremos que tal crítica deve ser matizada, no sentido de não analisarmos apenas o fato, mas também o contexto que propicia a análise de Adorno. Mas é importante notar que o mesmo tipo de crítica será retomado por Canclini quando se refere ao conceito de indústria cultural cunhado pelos frakfurtianos. Vejam os a crítica de Johnson. Segundo este autor,

Adorno não se interessa, por exemplo, pelo significado da *Watneys* (ou de qualquer outra

bebida alcoólica) no contexto das relações sociais – indexadas pelo pronome “nós” – de um bar. A possibilidade de que os bebedores possam ter suas próprias razões para consumir um dado produto e de que o beber tenha um valor de uso social é deixada de lado. [...] O problema com a análise de Adorno e talvez com as abordagens produtivistas em geral está não apenas em que elas inferem o texto-tal-como-lido do texto-tal-como-produzido, mas que, também, ao fazer isso, elas ignoram os elementos da produção em outros momentos, concentrando a “criatividade” no produtor ou no crítico. (JOHNSON, 2004, p. 56-64).

Neste momento, faz-se importante retomarmos algumas teses de Horkheimer e Adorno (1985), tal como a apontada em relação à indústria cultural⁴⁰. A partir delas, é possível perceber que Adorno se refere aos mecanismos de subjetivação desconhecidos pelos consumidores daquilo que os fazem “exigir”, no caso, tal cerveja. O “nós”, do qual Johnson reclama, é minuciosamente pensado para passar a ideia de coletividade. Na verdade, só os coletiviza na marcha fúnebre ao encontro dos pressupostos colocados pelos responsáveis, outrora, pela propaganda Nazista. O mesmo Johnson equivoca-se, ao afirmar que “não se consegue mais perceber nas palavras a violência que elas sofrem.” (JOHNSON, 2004). É a ela, à violência, que os advogados da indústria cultural, para usar um termo adorniano, se dedicam incansavelmente, ao infringi-la aos consumidores. Mas, enquanto indicações, as críticas tanto de Johnson quanto de Garcia Canclini, como veremos, têm suas razões.

Antes de tudo, é importante afirmar que Adorno é um autor que dispensa ser defendido, pela magnitude de sua obra e pela excepcional abrangência dos temas por ele tratados. E, principalmente, pela atualidade das suas análises. Por isso mesmo, é passível de ter ignorado nelas algum caráter ao qual outros se apegam. Ou seja, Adorno sabe se defender sozinho, mas também não escreveu palavras bíblicas.

Para Adorno, a mesma indústria cultural de que os produtores da cultura popular reclamam, e a que promove artistas desconhecidos que

⁴⁰ No próximo subitem, *Capítulo II. 1: Notas sobre a configuração do social e a indústria cultural como mediação*, retomaremos outras teses sobre a indústria cultural e a crítica de Garcia Canclini.

progridem rapidamente nas suas carreiras, iguala-se na objetivação do lucro. Neste sentido, ela anularia as possibilidades de um sujeito autônomo. A controvérsia é que, se não fosse pela arquitetura da indústria cultural, o Museu do Dundo, em Angola, por exemplo, nunca iria expor obras do angolano José Redinha⁴¹. A importância social que esta exposição teve para seus compatriotas ou artistas que se encontram na mesma situação *escapa* aos frankfurtianos. Aliás, eles mesmos põem em causa o alto controle da indústria cultural quando o telespectador não reage à piada do protagonista do filme, por exemplo, como os “promotores” previam. Ou seja, quando o destinatário não tem a reação prevista, pode falhar o mecanismo de controle. Quantas propagandas nos levaram a repudiar um produto ao invés de adorá-lo? Que eles, os promotores, saberão aproveitar (no sentido de lucrar) deste fato, todos sabemos, pois são sempre “eles” (representando um coletivo onipresente) que lucram e não “nós”. Mas não é possível acreditar que o repúdio estava previsto pelos seus mentores. Por outro lado, pensar naquilo que nos leva a reivindicar algo nesta nova configuração do social é importante para não exigirmos, por exemplo, o direito a participar da indústria cultural, como proclama Canclini. Devemos considerar, aí sim, os mecanismos ou os *partidos* aos quais ela, a indústria, está vinculada. Nem tudo aquilo que é promovido pelas indústrias culturais tomado, pela grande massa, em geral, como considerado nocivo. Sabemos do processo de democratização da cultura promovido pela indústria cultural, quando tomado enquanto substância, assim argumentam seus “advogados”. Porém, indústria cultural deve ser compreendida como movimento e conceito que ajuda a compreender uma realidade. Mas ela, também, divulga, a sua outra face, qual seja, a sujeição dos seus consumidores. A pronúncia do pronome “nós” obscurece euforicamente a pretendida “... atualização [da tese] do ópio do povo”, como diria Hall (2003).

Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão. Da improvisação padronizada em *jazz* até os tipos originais do cinema, que têm de deixar a franja cair sobre os olhos para serem reconhecidos como tais, o que domina é a pseudo-

41 A respeito desta exposição ver Patrícia Ferraz de Matos (2008).

individualidade. O individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo. [...] As particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 144-145).

Concordamos, assim, com Hall, em relação ao “...número substancial de trabalhadores que está incluído na recepção dos produtos da indústria cultural” (HALL, 2003, p. 253), pois eles, enquanto indivíduos trabalhadores, passam a ser seus primeiros destinatários duplamente privilegiados. Primeiro, porque trabalham e podem se endividar ou pagar em suaves (relativo ao suor) prestações pelos produtos adquiridos; segundo, porque o fato de serem trabalhadores leva-os a requerer atividades diversas do trabalho diário. Neste sentido, o supracitado autor afirma que:

[...] se as formas e relações das quais depende a participação nesse tipo de cultura comercialmente fornecida são puramente manipuláveis e aviltantes, então as pessoas que consomem e apreciam esses produtos devem ser, elas próprias, aviltadas por essas atividades ou viver em um permanente estado de “falsa consciência”. Devem ser uns “tolos culturais”. (HALL, 2003, p. 253).

Portanto, parece-nos que esta outra face passa despercebida para Jonhson e Canclini. Um, pelo enaltecimento de um coletivo previamente fabricado, sem considerá-lo altamente manipulável; outro, por almejar, na indústria cultural, uma instância integradora livre do solapamento das liberdades individuais e coletivas como contrapartida. Realmente, existe um coletivo que é louvado na indústria cultural, assim como o mesmo é nela fabricado; sim, existe uma instância integradora na indústria cultural, mas esta integração não é feita a custo zero. A indústria cultural comporta internamente este paradoxo de forma desequilibrada. Sempre com prejuízo para um dos lados. O problema está nos seus estudiosos, que não suportam a ambivalência de alguns conceitos, pois esta ambivalência os obriga a estar sempre atento para não empregar os conceitos no “atacado”, castrando-os ou asfixiando-os.

É na ranhura entre aquilo que é reivindicado por Garcia Canclini e

algumas especificidades conceituais sobre a cultura como a compreende Hall que se localizam alguns dos conflitos do popular. Canclini argumenta que se coloca para as culturas marginalizadas (dos países terceiros) a necessidade de entrar no mercado global por meio da indústria cultural, como acabamos de ver. Stuart Hall complementa, dizendo que o espaço de ação para fazer frente ao solapamento cultural dos países hegemônicos (centrais) é um espaço no qual forças antagônicas se confrontam. Não obstante, os autores são conscientes de que não é uma matemática tão facilmente exequível. Tampouco o desejariam que fosse. As lutas sociais é que sempre ofereceram resultados históricos realmente valiosos. Para confirmar tal afirmação, basta observar algumas revoluções registradas na História. Mesmo se o papel destas culturas seja reformulado, pode residir aí a dificuldade a ser enfrentada. Voltaremos no item 2 deste capítulo à questão da necessidade de “reconfiguração” nas culturas populares. Por enquanto, a este respeito, pode-se dizer que,

...dada la dimensión de las acciones necesarias para reformular el papel de las industrias culturales en el espacio público transnacional, se requieren programas en los que se coordinen actores nacionales en el interior de cada país para reconocer su diversidad, y con organismos internacionales (OEA, CEPAL, SELA, Convenio Andrés Bello, etcétera). (CANCLINI, 2002, p. 74).

Por outro lado, se pensarmos com Hall, quando atesta o lugar da marginalidade que as culturas populares reivindicam como um local privilegiado da fala, também não enfrentamos o problema da exclusão. Este enfrentamento deve-se dar a partir das implicações, apontadas por Canclini, com as quais a cultura popular se apresenta na contemporaneidade. Porém, este local pode atestar a possibilidade de fala daquilo que ainda não está incorporado no maquinário da produção cultural em escala industrial. É a este momento a que Hall se refere. Em outras palavras, como pergunta Eagleton (2005, p. 36), “se a marginalidade é tão fértil e subversiva como os pensadores pós-modernos tendem a sugerir, por que iriam querer sua abolição?” Pergunta pertinente quando sabemos que “Nações inteiras são empurradas para a periferia. Classes inteiras de pessoas são consideradas disfuncionais. Comunidades são arrancadas pelas raízes e

forçadas a migrar.” (2005, p. 36). Em contrapartida, Canclini argumentaria que, enquanto não se estiver ainda incluído, perde-se a chance de travar a luta por dentro de tal maquinário.

O avanço das indústrias culturais é uma realidade e não se pode fazer de conta que elas não existem ou pensá-las somente tal qual Adorno as conceituou. Porém, privilegiar só uma certa produção cultural e tratar como resíduos as que são oriundas de outros âmbitos, como faz Adorno, também não nos ajuda “a escovar a história a contra-pêlo”, como diria Benjamin nas suas Teses sobre o conceito de História. Devemos estabelecer relações de enfrentamento que a mesma contemporaneidade requer. Mesmo em se tratando da produção cultural em si e, de uma forma geral, a pensada por Adorno, a partir dos avatares da indústria cultural. A força do argumento a respeito do reconhecimento do lugar de subalternidade para transcendê-lo (Hall e Garcia Canclini) reside no incentivo à autoapropriação de forma legítima das potencialidades culturais dos subalternos, que sempre foram tratadas como culturas de segunda mão ou de fácil apreensão justamente pela prepotente incompreensão dos mecanismos político-sociais em vigor. Sempre que não se pode vencer um adversário, a melhor alternativa é desacreditá-lo. Devemos saber ficar em silêncio em outras línguas ou culturas (como diria Mia Couto, 2009), pois, antes das grandes navegações, já existia vida do outro lado do Atlântico. A História da Humanidade não começou com a ascensão do Ocidente.

Os dispositivos políticos, econômicos, sociais, enfim, as estruturas que regem diferentes coletivos devem ter em seus espaços a garantia do diálogo. Porém, de forma a garantir que todos venham a ter os mesmos direitos e deveres nesta relação. Claro está que isso não se dará de forma pacífica; tampouco não há necessidade de haver grandes guerras. Mas, como dissemos anteriormente, é da luta travada por *forças antagônicas* que resultará a justiça frente aos maus tratos sofridos por dois quartos da população mundial. E enquanto estes maus tratos continuarem, como as definições no dicionário o expressam, nunca é demais nos repetirmos.

Nem todos os que estudam a cultura são cegos ao narcisismo ocidental envolvido no pesquisar a história dos pêlos públicos enquanto metade da população mundial carece de condições sanitárias adequadas e sobrevive com menos de dois dólares por dia. Na verdade, o setor mais florescente dos *estudos culturais* de hoje é o dos chamados estudos pós-coloniais, que *tratam justamente*

dessa condição opressiva. (EAGLETON, 2005, p. 19-20. Grifos meus).

Pode ser difícil sustentar essas afirmações quando tomamos de forma partidária os campos teóricos. Garcia Canclini, apesar de reconhecer *indústria cultural* enquanto conceito, vê nele uma potencialidade que ajuda a entender a necessidade, de culturas que se encontram à margem do consumo, de participar no mercado cultural globalizado. Uma participação que demanda, em alguma medida, a compreensão imanente das culturas para as quais é produzida esta necessidade de participar neste mercado global. Do contrário, como argumentamos até agora, elas serão apenas uma extensão do mercado cultural a ser explorado. É possível dizer que o problema reside na atitude de tomar o produtor das culturas populares também como um produto a ser comercializado na mesma proporção. É o que veremos na análise da foto de Tijuana. Os habitantes acabam sendo tomados como parte da paisagem, destituídos de qualquer traço subjetivo. As indústrias culturais são eficientes, também, ao colocarem em evidência os produtos culturais por elas propagados. No entanto, deixam muitas produções culturais de fora, num processo que beira a um menosprezo. Em termos adornianos, talvez este possa ser um objetivo que deva pairar no horizonte de qualquer cultura que ainda tenha algo a dizer aos seus partícipes.

Segundo Hullot-Kentor (2008, p. 17-27), uma das motivações de Adorno na leitura do estado atual (1947) da cultura a partir dos termos “indústria” e “cultura”, que, em alguma medida, possuem “conteúdo antagônico”, foi a atmosfera intelectual do seu contexto. Temos inúmeros termos antagônicos que foram utilizados pelos seus antecessores. Hullot-kentor cita os seguintes: *fogo frio*, de Shakespeare; os *anões gigantes*, de Vitor Hugo; o *sol negro*, de Baudelaire, entre tantos outros. Isso tudo sugere um intelectual refinado no seu horizonte. Para Adorno, no ensaio citado por Hullot-Kentor⁴², “o horizonte do pensamento foi infinitamente expandido; entraram em nosso campo de visão camadas que antes estavam escondidas. Compreender o *arcaico*

⁴² O ensaio a que Hullot-Kentor se refere é “O conceito de Filosofia”, ao qual faz referência a edição alemã editada por Rolf Tiedemann, 1992. Para compreender melhor o argumento de Hullot-kentor, sugerimos a leitura completa do seu ensaio “Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe” (In: Durão et all. 2008, p. 17-27). Ver referência completa nas referências do presente estudo. Aqui nos limitamos a discutir sobre o conceito da indústria cultural.

em nós e na realidade: este foi o *passo definitivo* tomado pelo pensamento ocidental” (Adorno, *apud* Hullot-Kentor, 2008, p. 24). Seguindo o mesmo argumento, segundo Horkheimer (2000, p. 130), pode-se dizer que “a tarefa da filosofia é traduzir o que eles [os verdadeiros indivíduos] fizeram numa linguagem que será ouvida, mesmo que suas vozes finitas tenham sido silenciadas pela tirania.” Somente nesta atmosfera é possível atentar para a possibilidade de se apreender de forma separada “*cultura e indústria*”. E a filosofia é o método pelo qual se pode deduzir este entendimento. Para Hullot-Kentor, referindo-se à *indústria cultural*, “o conceito de Adorno nos leva a crer que foi para ele um achado preciso, resultado de uma auscultação minuciosa das tendências históricas, mais do que um neologismo historicamente oportuno.” (2008, p. 21).

Para entender com mais precisão o antagonismo entre cultura e indústria no conceito adorniano de “*indústria cultural*”, é preciso primeiramente levar em conta que a cultura, embora possa ter outros sentidos, é tudo aquilo que é mais do que a autopreservação. (...) a indústria, força moderna por excelência (...) limita-se, no imperativo de seu conceito de trabalho sistemático, nascido no século XVII, a excluir tudo que não seja propósito direto. (HULLOT-KENTOR, 2008, p. 22).

Não pretendemos desfazer a tensão entre a produção cultural e a cultura produzida no âmbito da indústria cultural, apresentada ao longo deste capítulo. Ela nos oferece subsídios para nos aproximarmos de forma respeitosa dos conflitos atualizados nas relações sociais por meio de outras tensões já estabelecidas. É o que percebemos quando observamos que o ser humano não está em plena harmonia com seus semelhantes ou com as forças da natureza dita selvagem. As tensões a serem trabalhadas no próximo capítulo, a partir das implicações da formação objetiva do sujeito, têm como pano de fundo a configuração social desigual. Nela, o sujeito deve fazer uso de sua Formação a partir dos aparatos culturais presentes no seu contexto para a sua autoconservação e prosseguir. Assim, a formação redefine o contexto como campo de batalha.

A necessidade de buscar formas diferentes quando nos relacionamos com o outro é pensada aqui e verificada a partir dos romances anunciados nas considerações iniciais. Neste sentido, em

alguma medida, as questões levantadas vão ao encontro das reflexões balizadas nas estratégias sociais, ao se referirem à organização interna da obra de arte. Nesta, o conflito se configura em uma busca que se torna constante e necessária, a exemplo dos conflitos existentes na busca da cultura popular por espaços a ela negados. Seguindo a mesma linha de reflexão, pensamos que, na medida em que as relações entre os sujeitos, em diferentes sociedades, necessitam de concretização, a busca de uma nova configuração social se torna permanente a partir do espaço *inter*. Pensar, na nova configuração, sugere a elaboração de outras condições para o relacionamento estabelecido na sociedade. Neste, não deve haver necessidade de *Um* espaço privilegiado, pois todos os espaços são mutáveis na *dynamique historique*. Esta dinâmica que se configura na condição necessária para se pensar na possibilidade de se oferecerem meios para o exercício da liberdade, o que acaba sendo o anúncio da autonomia a ser propiciada pelas condições sociais vindouras, um espaço no qual a *tradução cultural* sugerida por Homi Bhabha (BHABHA, 1997, *apud* HALL, 2003) faça-se permanente. Ou seja, é no *híbrido* que a síntese é permanentemente refutada. Em outras palavras: quando pensamos no *híbrido*, significa pensar que se trata de “um processo de tradução cultural, agonístico, uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade.” (HALL, 2003, p. 74)⁴³. Segundo Homi Bhabha (*apud* HALL, 2003, p. 75), o hibridismo significa um

... momento ambíguo e ansioso de [...] transição, que acompanha nervosamente qualquer modo de transformação social, sem a promessa de um fechamento celebrativo ou transcendência das condições complexas e até conflituosas que acompanham o processo [...] [ele] insiste em exibir [...] as dissonâncias a serem atravessadas apesar das relações de proximidade, as disjunções de poder ou posição a serem contestadas; os valores éticos e estéticos a serem “traduzidos”, mas que não transcenderão incólumes o processo de transferência. (BHABHA, 1997, *apud* HALL, 2003, p. 75).

43 Esta reflexão é desenvolvida com mais vagar em MWEWA, 2005.

De certa forma, este espaço do *híbrido* é pensado por Canclini como o globalizado, porém para “[...] garantizar el desarrollo conjunto de la humanidad, la diversidad cultural y el reconocimiento de las minorías comienzan a ser vistos como requisitos para que la globalización sea menos injusta y más incluyente.” (CANCLINI, 2006, p. 203). Esta relação, entre o espaço do *híbrido* e o globalizado, anuncia-se, ainda, na violenta pobreza do antagonismo estabelecido na nossa sociedade, o qual é mascarado pelo discurso “democrático” de inclusão. Essa se dá somente na esfera do consumo e nas ações de ajuda humanitária localizadas, as quais são “democráticas” na medida em que todos, nestas esferas, podem consumir ou ver suas necessidades consumidas pelas inúmeras ONG’s.

Quando se refere aos estudos pós-coloniais como possibilidade de se entender a situação dos descolonizados, Terry Eagleton (2005, p. 21) afirma que “boa parte da comunidade global (...) foi formada (...) por projetos coletivos revolucionários – projetos que foram lançados, com bastante frequência pelos fracos e famintos”. Frantz Fanon vai concordar com esta afirmação, como veremos mais adiante, mas por enquanto, fiquemos com sua afirmação de que “il n’y a pas de contenu, il n’y a pas de programme politique et social. Il y a une forme vague mais néanmois nationale, un cadre, ce que nous appelons l’exigence minimum” em benefícios destes *fracos famintos* (2002, p. 67). Na trilha de Eagleton, podemos dizer que os Estudos Culturais, quando não preocupados em tomar o shopping center como local de resistência, podem ser vistos como um procedimento teórico próprio para colocar em cena o problema daqueles “famintos e fracos”. Neste caso, a ordem não altera, tampouco ameniza o sofrimento do fraco faminto ou do faminto fraco.

Contra esses governantes se tinha experimentado o inatentável: ossinhos mágicos, sangue de cabrito, fumos de presságio. Beijaram-se as pedras, rezou-se aos santos. Tudo fora em vão: não havia melhora para aqueles países. Faltava gente que amasse a terra. Faltavam homens que pusessem respeito nos outros homens. (COUTO, 2004, p. 220).

O espaço globalizado necessita configurar-se, cada vez mais, num espaço de luta equilibrada. Nele, os globalizados e os que pretendem assim se tornarem se enfrentam a partir da explicitação daquilo que os

diferencia e os coloca muitas vezes em pólos tão extremos. Tal extremidade cria uma massa amorfa, para a qual sempre se elaboram novos mecanismos de adestramento social, pelos chamados globalizados. São os mesmos mecanismos que nos permitem ouvir Mozart enquanto realizamos nossa caminhada matinal nas avenidas de Copacabana (na cidade que será sede das olimpíadas de 2016, porém, permanentemente sede da desigualdade social), como poderia dizer Stuart Hall. Ou assistir a uma dupla de repentistas de Juazeiro (interior do estado de Pernambuco) no Teatro Municipal, como observaria Adorno. Voltaremos a estes exemplos mais adiante e num outro contexto.

O espaço, assim, deve ser pensado a partir das reivindicações de Canclini, porém conjugado com o instrumental teórico dos Estudos Culturais, pois, segundo Norma Schlman (2004, p. 197), “os Estudos Culturais buscam investigar de forma intensiva os significados da experiência humana [...], procurando também examinar de forma sistemática as práticas institucionais, a estrutura da sociedade [...] e os movimentos políticos contemporâneos”⁴⁴. Ou seja, tais estudos dedicam-se ao “trabalho intelectual sério e crítico” que fornece ao pensamento “suas orientações fundamentais, suas condições de existência” (HALL, 2003, p. 131). Em uma palavra, os Estudos Culturais pensam as mazelas sociais dos subalternos, em especial, na pós-modernidade, como anunciamos com Eagleton. O trabalho intelectual, contudo, deve se dispor a analisar as problemáticas sociais na sua profundidade de forma sistemática. Deve-se manter o compromisso com a urgência de trazer à luz aquilo que realmente importa e funcionaliza a complexidade pretendida na pesquisa social.

Os principais teóricos dos Estudos Culturais, como Stuart Hall, por exemplo, receberam influência do marxismo no tratamento das suas principais temáticas, tais como: “... propaganda e [o] poder despótico da mercadoria (...) prazer, desejo, arte, linguagem, a mídia, o corpo, gênero, etnicidade: (...) *cultura*” (EAGLETON, 2005, p. 62). E segue dizendo o autor, esses temas, a exemplo, da “...literatura e história da arte não têm um óbvio retorno material, [por isso] tendem a atrair aqueles que olham com suspeita as noções capitalistas de utilidade” (EAGLETON, 2005, p. 63). Os culturalistas, no entanto, não se

⁴⁴ Para esta citação de Schulman, omitimos a palavra *britânica* que ela originalmente utiliza (na versão traduzida) referente aos Estudos Culturais naquele país, por entendermos que tais estudos não se limitam a analisar somente “a estrutura da sociedade Britânica”, mas sim a estrutura de diferentes sociedades a partir dos seus sujeitos.

apoiaram no marxismo como uma “camisa de força”. Para Eagleton (2005, p. 61), “se Louis Althusser reescreveu o marxismo a partir de dentro, a porta que ele assim abriu foi a mesma pela qual muitos de seus discípulos [dentre eles Hall] saíram do marxismo de uma vez por todas.” A pesquisa social, por sua vez, procura ir além de produções ocasionais, as quais, muitas vezes, pulverizam as verdadeiras questões na incessante produção acadêmica que se reduz ao pensamento contingencial. Não que a análise do fato, pontualmente apresentada por sua contingência, não seja válida. Muitas vezes esse pensamento vem a público por meio de ensaios, e o ensaio, como observa Adorno (2003, p. 35), “corrige o aspecto contingente e isolado de suas intuições na medida em que estas se multiplicam, confirmam e delimitam, em seu próprio percurso ou no mosaico de suas relações com outros ensaios, mas não na abstração que deduz suas peculiaridades.” O problema da contingência é que se pode fazer com ela uma maneira de expor as ideias uma regra geral na sistematização assistemática – como requer o ensaio – da reflexão que o objeto demanda. Ao pensar a partir de (e com) este instrumental estilístico, temos de refutar a observação de Canclini, ao se referir a certo *aligeiramento* das produções no âmbito dos Estudos Culturais quando optam pela forma ensaística:

Los estudios culturales [...] se parecen, a veces, a una puerta giratoria. No digo que no haya cambios mientras se da vueltas. Se puede entrar derrochando y salir homibhabhaiano, empezar logocéntrico y dar el giro hacia el desconstruccionismo, pasar del análisis textual de la puerta al debate sobre la performatividad de sus biselados. (CANCLINI, 2006, p. 122).

O autor, porém, reconhece a saída das “ortodoxias teóricas y las rutinas de pensamiento” efetuadas por estes estudos, pois são perceptíveis ao investigarem os temas sociais sem os cerceamentos teóricos, próprios dos Especialistas, que beiram muitas vezes ao limite do dogmatismo religioso. Fiéis a um deus, com minúscula, tão onipresente quanto o com Maiúscula. Ao reproduzirem este circuito de fidelidade, “la tarea de los estudios culturales no ha mejorado sustituyendo los datos con intuiciones, ni deslizándose por el ensayo en vez de desarrollar investigaciones sistemáticas.” (CANCLINI, 2006, p. 123). Em contrapartida, podemos matizar esta crítica, voltando a Adorno, quando este prima pelo “ensaio como forma”, em

contraposição à sistematização especialista daquilo que caracteriza o objeto, pois, como afirma,

[...] o espírito, irrevogavelmente modelado segundo os padrões da dominação da natureza e da produção material, entrega-se à recordação daquele estágio superado, mas que ainda traz a promessa de um estágio futuro, a transcendência das relações de produção enrijecidas. Assim, o procedimento especializado se paralisa justamente diante de seus objetos específicos. (ADORNO, 2003, p. 24).

Por outro lado, Adorno assevera suas críticas sobre a dimensão à qual o ensaio não pode sucumbir. Segundo este autor, o ensaio “não deve [...] agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. [...] O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplicar a realidade fraturada.” (ADORNO, 2003, p. 35). Neste sentido, Canclini também reconhece que “lo que les [estudios culturales] da mayor apertura y densidad intelectual es atreverse a manejar materiales conexos, que no eran considerados conjuntamente para hablar de um tema.” (CANCLINI, 2006, p. 123). Mas qual é a possibilidade de uma guinada metodológica para os Estudos Culturais como essa a que pode estar se referindo Canclini? Ao nos vincularmos de maneira filial a determinadas sistematizações teóricas diante das problemáticas filosófica e social, em especial, amputamos o que seus autores teriam de mais crítico, circunscrevendo-os de forma circunstancial. Tais sistematizações devem nos ajudar a pensar um objeto quando este o requerer. As análises dos Estudos Culturais, portanto, pretendem redirecionar a forma como nos relacionamos com os referenciais teóricos. Por meio de bases teóricas reconhecidas, o objeto pede que o pesquisador vá além para torná-lo “visível”. Isto é, “apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.” (ADORNO, 2003, p. 45). O referencial teórico não é escolhido aleatoriamente de antemão, como comumente o fazemos, ele é posto em diálogo com o objeto para mais bem compreendê-lo e fazê-lo falar sem espancamentos. Enfim, a subversão também reside na falta de dogmatismo teórico, pois sempre estão sendo criadas novas formas de pensar o objeto social nas suas diferentes configurações. O propósito do

objeto talvez resida na falta de propósitos pré-programados pelo pesquisador, o que é diferente do pesquisador sem propósito, pois a escolha do objeto já se configura num propósito. A ideia é abrir-se para possibilidades não pensadas anteriormente. É isso que o pensamento de Adorno sugere ao ser abordado em *atrito* com os Estudos Culturais. Este *atrito* busca a atualidade e a fecundidade teórica deste autor, uma vez que os resultados das análises, feitas em conjunto, nos levam a outros patamares da análise social não antes considerados, em grande escala, dentro do campo teórico dos estudos frankfurtianos brasileiros. O propósito do *atrito* reside, então, na sugestão de leitura do percurso Formativo e suas implicações objetivas.

2. 1 Notas sobre a configuração do social e a indústria cultural como mediação

Na medida que os nossos principais interlocutores fazem uso do termo indústria cultural faz-se necessário dizer sob quais bases operamos com ele na presente investigação. Ao longo do texto, assim como ficou claro no capítulo anterior, compreendemos o termo indústria cultural enquanto mediação entre a *elitização* da cultura popular e *popularização* da cultura erudita, a partir de Garcia Canclini, enquanto instâncias formativas. São as sérias consequências para ambas que buscamos discutir ao longo do estudo e, principalmente, deste capítulo. Em linhas gerais, por meio dos Frankfurtianos, delineamos algumas questões presentes no referido texto, interligando-as com as questões mais amplas deste trabalho.

Para deixar um pouco mais claras as relações que pretendemos traçar, apoiamo-nos no conceito de indústria cultural como mediação entre Adorno, Canclini e Hall. Aqui se configuram dois níveis de mediação em que trabalhamos com o conceito de indústria cultural: (1) a que nos referimos no parágrafo anterior; (2) e a que coloca em relações as preocupações teóricas dos três autores supra citados. Com o primeiro, juntamente com Max Horkheimer (1985), apontamos o processo de reificação e a necessidade de elaboração de outras subjetividades presentes nos pressupostos da indústria cultural. Com o segundo, mapeamos os dispositivos da cultura popular e a tensão que esta estabelece quando pensada sob o jugo da indústria cultural. Com Hall (2003), apontamos a necessidade de superação do “popular” para a configuração social sugerida pelas indústrias culturais. Como já

dissemos anteriormente, uma vez que toda definição é excludente, não vamos nos prender a definir o que seja cultura popular. Mas, por entender que muitas vezes as pessoas se apossam dessa terminologia para emitir juízos frente à cultura que denominam como erudita, localizamos, em especial entre Hall e Canclini, o debate travado em relação ao tema. Quando observam a função social das indústrias culturais, os dois autores aceitam que as culturas a que se referem não estão alheias às interferências externas. Colocar-se à margem destas indústrias, porém, também pode contribuir para o desaparecimento das culturas com menos visibilidade social, agravando mais ainda as precárias condições materiais de seus produtores.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985), na opinião dos sociólogos, certas condições de desestabilização social levam ao caos da cultura. O cinema, o rádio, as revistas, (a internet) constituem um sistema que é coerente em si, individualmente e em conjunto. A união que se evidencia entre o macro e o micro dá as diretrizes da cultura para os homens, falseando a identificação entre o universal e o particular. Dizemos falseando porque o primeiro não representa e nem abarca os problemas enfrentados individualmente ou particularmente. Os sujeitos, porém, devem sentir-se identificados com o geral e no geral a partir de aparatos que falseiam as lacunas que existem entre as suas necessidades. A dominação das mesmas empresas no campo da cultura torna toda a cultura idêntica, pois acaba sendo feita a partir do mesmo modelo ou esqueleto. Para estas empresas, as diferenças que existem entre as culturas se tornam um recheio que deve se encaixar no esqueleto sugerido pelo “poder do monopólio”, porque, no final das contas, todos estes bens devem satisfazer a mesma necessidade que muitas vezes eles mesmos criam (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Enquanto a técnica exercer poder sobre a sociedade, os que possuem meios econômicos também desfrutam do mesmo poder, por extensão, pois podem possuir a técnica para dominar as relações que comportam seus interesses. Certos meios de comunicação transformam todos em receptáculos das programações previamente elaboradas para todos igualmente. A individualização de certos canais de rádio ou televisão para segmentos específicos apenas alarga a possibilidade de incluir a todos (ou de que ninguém escape) no mesmo controle. Por isso se pode dizer que existe um certo nível de democratização social mediado pela indústria cultural. A avaliação desta democracia depende muito do local da fala. A falsa conciliação do individual com o universal dá-se neste momento de ação da indústria cultural, qual seja, fazer com

que todos pretendam, de forma individual, algo produzido “especificamente” para o coletivo. Estes desejos são atendidos uniformemente a partir de esquemas pré-fabricados como prestação de serviços.

Assim como os dominados sempre levaram mais a sério do que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje em dia as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 125).

Em alguns países, como na Alemanha, os lugares onde se apresentam peças teatrais, óperas, concertos musicais, enfim, as “casas de espetáculos” estão protegidos pelos poderes públicos para que não sejam controlados pelos mesmos monopólios que dominam financeiramente outros níveis culturais. Na França, também há leis de proteção aos artistas, e nas “casas de espetáculos”, em Paris, há uma reserva de bilhetes a preços muito acessíveis ao grande público nas compras antecipadas. Assim como em Portugal, também na Espanha, em especial, na região de Catalunha, há uma grande oferta de espetáculos gratuitos que promovem a cultura catalã dentre outras. Fora deste âmbito de proteção, seguimos sob o “veredito” do monopólio, no qual tudo que pode ser tomado como inovação na produção cultural para as massas está dentro do seu sistema, como, por exemplo, as promoções feitas nas rádios, televisões e internet, que dão como prêmios ingressos para entrar em espetáculos ou viagens com certas companhias aéreas etc. Como dissemos anteriormente, esses veículos obedecem a um sistema de forma individual e no seu conjunto. A diversão é o parâmetro para a indústria cultural e, portanto, se existe alguma chance para diminuir o seu poder, ela está na diminuição do privilégio que damos à diversão. Ela em si não pode ser considerada má, ou seja, fazer algo *diverso* (pois é isto que significa *diversão*) não possui qualquer maldade. Porém, quando tudo que fazemos não nos provoca um “espanto” que nos leve a um momento de reflexão, dificultamos a possibilidade de avançar na compreensão dos mecanismos de sujeição, pois é somente a mesmice enfadonha que nos estimula a fazer algo diverso. Em outras palavras, quando se está contente com as atividades exercidas, não se necessita fazer algo diverso, pois isso é inerente às atividades que realizamos, por um lado. Por outro, respeitamos o *conteúdo de verdade* existente em outras atividades, por mais que nos provoquem risos, pois é

por meio delas que (re)apreendemos a nossa dimensão de sujeito (no circo por exemplo). Quando buscamos esquecer o processo de mecanização do trabalho, a diversão nos reabilita para este mesmo trabalho. Isso quando ela mesma não se torna um prolongamento daquele.

O destino anual de mais de dez milhões de turistas de todo o mundo é a Cidade Luz. A grande maioria se prepara ou é preparado para chegar a Paris como quem vai enfrentar o grande monstro de um só olho, pois precisa sobreviver a ela para afirmar a sua falsa condição de sujeito no grupo que espera o seu retorno. Em termos adornianos, diríamos que quem tira férias se obriga a voltar com a marca de sol para provar aos companheiros do escritório que é uma pessoa que consegue fazer algo diferente. Voltemos à capital do Século XIX beaudelairiana. Não se pode voltar de Paris sem ter cumprido um certo itinerário bem delimitado, por questões financeiras e de internalização da expectativa alheia, de visitas a museus, Ópera, jardins, cafés, Tour Eiffel, metrô etc. sob o risco de duvidarem da sua ida. Tudo isso está no mesmo pacote, ou seja, a mesma inflexão que demanda a visita ao Louvre é acionada ao descanso nos Cafés, preparando-se para o próximo ponto turístico. Este é, mais uma vez, o movimento democrático na indústria cultural. Adorno e Horkheimer (1985) afirmam em relação aos filmes o que pode ser aplicado à visita ao museu diante dos quadro mundialmente conhecidos (Monalisa no Louvre, por exemplo):

[...] ninguém tem o direito de se mostrar estúpido diante da esperteza do espetáculo; é preciso acompanhar tudo e agir com aquela presteza que o espetáculo exige e propaga. *Deste modo, pode-se questionar se a indústria cultural ainda preenche a função de distrair, de que ela se gaba tão estentoreamente.* (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 116. Grifos meus).

A necessidade de tudo igualar para melhor ser consumido pode estragar o prazer e a diversão que as atividades culturais propõem. Tudo em nome da contabilidade comercial e do rendimento. Enfim, há longas referências sobre o sentido da diversão existente na indústria cultural feitas pelos frankfurtianos que mereceriam uma abordagem mais aprofundada, mas que não cabe aqui fazê-las. No âmbito deste estudo, prendemo-nos apenas ao aspecto de fazer algo diverso e de igualar os bens culturais na sua apreensão como outras atividades turísticas, por

exemplo.

Os homens na indústria cultural acabam sendo somente exemplares substituíveis entre si, como diriam os frankfurtianos, pois são objetivados (objetos) em diferentes casos, enquanto empregados e clientes. Como empregados, porque são lembrados pela “...organização racional e exortados a se inserir nela com bom-senso”, e como clientes, porque “...verão o cinema e a imprensa demonstrar-lhes, com base em acontecimento da vida privada das pessoas, a liberdade de escolha, que é o encanto do incompreendido.” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 137). Pode-se dizer que a indústria cultural esvazia sua ideologia na abundância de promessas que realiza, mas que não devem ser cumpridas, diga-se de passagem, principalmente “quanto menos consegue dar explicações da vida como algo dotado de sentido” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 137). Estas promessas podem ser localizadas em diferentes campos culturais, nos quais podem agir os mecanismos da indústria cultural, não havendo distinção entre suas concepções particulares.

Diante dos discursos dos folcloristas, comunicólogos e agentes considerados produtores da cultura popular, Garcia Canclini (2008) toma a indústria cultural como um campo em que todos buscam a sua definição de como aquilo deve ser oferecido às populações produtoras de tais culturas. Ou seja, o popular é o que é oferecido às populações subalternas. Sem esquecer os efeitos sociais daquilo *que é* produzido e, principalmente, naquele *que* a produz. Os seus produtores não podem ser tomados como meros receptáculos da massificação da cultura popular, por meio da qual agem os dispositivos políticos, econômicos e sociais. A origem da massificação das culturas populares “...nem sequer pode [ser atribuída] aos meios eletrônicos. (...) Esse equívoco foi propiciado pelos primeiros estudos sobre comunicação, segundo os quais a *cultura massiva* substituiria o culto e o popular tradicionais.” (CANCLINI, 2008, p. 255). Para este autor, “a industrialização e a urbanização, a educação generalizada, as organizações sindicais e políticas foram reorganizando de acordo com leis massivas a vida social desde o século XIX, antes que aparecessem a imprensa, o rádio e a televisão” para reivindicarem a massificação da cultura popular (CANCLINI, 2008, p. 256). Isso fica mais evidente quando o processo de globalização pode ser pensado como o grande responsável por essa massificação, sempre com prejuízos para os *periféricos*. Mas deve-se atentar para o fato de que, “no meio-tempo, de forma bem mais encorajadora, o movimento anticapitalista está empenhado em delinear

novas relações entre globalidade e localidade, diversidade e solidariedade.” (EAGLETON, 2005, p. 39).

Os comunicólogos, por meio da divulgação, segundo Canclini (2008), consideraram-se, em algum momento, como equalizadores dos efeitos excludentes da globalização, na medida em que levam todos a conhecer a arte popular, pois, na “...terceira etapa – logo depois da primeira massificação sócio-política e da segunda, impulsionada pela aliança entre mídia e populismo – as comunicações massivas aparecem como agentes da inovação desenvolvimentista.” Nesta, “a arte popular, que tinha ganhado difusão e legitimidade social graças ao rádio e ao cinema, [se] reelabora em virtude dos públicos que agora tomam conhecimento do folclore através de programas televisivos.” (CANCLINI, 2008, p. 257). Portanto, segundo este autor, os meios eletrônicos difundiram e legitimaram a arte popular e não a massificaram, como equivocadamente se supõe que o fizessem desde o século XIX. Isso sugere uma diferenciação para o público consumidor entre os termos *cultura de massa*, tomada como aquela que surge a partir das massas e *cultura para as massas*, aquela que é produzida para cair nas graças das massas (ADORNO; HORKHEIMER, 1985; CANCLINI, 2008). Tal diferenciação fez valer a “noção de *indústrias culturais*, útil aos Frankfurtianos para produzir estudos tão renovadores quanto apocalípticos.” (CANCLINI, 2008, p. 257). Esta noção, segundo Canclini (2008), “continua servindo quando queremos nos referir ao fato de que cada vez mais bens culturais não são gerados artesanal ou individualmente”, mas em escala industrial. O autor encontra o limite no enfoque frankfurtiano por este não se aprofundar na análise do “*o que é produzido e [do] o que acontece com os receptores*”. (CANCLINI, 2008, p. 257). Segundo Verón (*apud* CANCLINI, 2008, p. 263) “(...) conhecer a ação das indústrias culturais requer explorar os processos de mediação, as regras que regem as transformações entre um discurso e seus efeitos.” Portanto,

...as noções de indústria cultural, cultura eletrônica ou teleinformação são pertinentes para designar aspectos técnicos ou pontuais. Mas a tarefa ainda mais árdua é explicar os processos culturais globais que estão acontecendo pela combinação dessas inovações. Desenvolvem-se novas matrizes simbólicas nas quais nem os meios de comunicação, nem a cultura massiva operam isoladamente, nem sua eficácia pode ser avaliada

pelo número de receptores, mas como parte de uma recomposição do sentido social que transcende os modos prévios de massificação. (CANCLINI, 2008, p. 258).

Sob este argumento, Canclini localiza os comunicólogos como aqueles que “vêm a cultura popular contemporânea constituída a partir dos meios eletrônicos, não como resultado de diferentes locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural.” (CANCLINI, 2008, p. 259). Os comunicólogos abrem mão da problematização dos processos presentes na produção da cultura popular. Tal tarefa é delegada aos estudos sociológicos ou antropológicos, que também encontram limites na compreensão do popular ao fechar-se em “disciplinas”. Para Canclini (2008, p. 275), “a oscilação entre reprodutivistas e neogramscianos torna manifesta uma tensão entre duas operações básicas da investigação científica que percorrem todas as pesquisas sobre o popular: refiro-me ao confronto entre dedução e indução.” Um entende e define as culturas populares indo do “geral ao particular”, e a outra “...aborda a partir de propriedade que supõe intrínsecas às classes subalternas” (2008, p. 275). Na visão do autor supracitado, coloca-se uma necessidade de “abertura de cada disciplina às outras”, para o fomento do trabalho transdisciplinar⁴⁵, pois, “ignora-se a divergência entre o que pensamos e nossas práticas, entre a autodefinição das classes populares e o que podemos saber sobre sua vida estudando leis sociais em que estão inseridas”, conclui o autor.

Diante da complexidade para compreender o popular, a definição comunicacional – do popular– ainda o toma como receptáculo alheio a qualquer possibilidade de acúmulo de experiência, pois “o popular massivo é o que não permanece, não se acumula como experiência nem se enriquece com o adquirido” (CANCLINI, 2008, p. 261). Nessa definição, segundo Canclini, há um abandono do caráter ontológico que a visão folclórica imprimiu ao popular, pois na visão comunicacional vemos que o “popular não consiste no que o povo é ou tem, mas no que é acessível para ele, no que gosta, no que merece sua adesão ou usa com frequência. Com isso, é produzida uma distorção simetricamente oposta à folclórica: o popular é dado de fora ao povo.” (CANCLINI, 2008, p. 261). O comunicacional coloca um imperativo para o sujeito no processo de propagação do popular, qual seja, o sujeito deve abrir mão

⁴⁵ Aqui devemos nos remeter à discussão realizada sobre os especialistas nas páginas anteriores.

da sua *individualidade* para reproduzir-se diante da infinita necessidade da relação com o outro.

Hoje em dia o popular perde a sua especificidade. Isso não é um lamento, mas tampouco uma euforia. Dito isso, é como se ele perdesse aquilo que o identifica na especificação cultural, pois serve para inúmeras culturas, ou seja, é adaptável. Não importa a individualidade *personnel* (individual, particular) e sim a necessidade de coletivizá-lo. O coletivo é que o suprime e retira de cada uma das culturas a sua “essência” para daí designá-las. A adjetivação enfraquece-as como coletivas e “individualiza” as necessidades, enquanto as culturas são solapadas no seu conjunto. O fato de cada cultura possuir a sua especificidade não justifica tal esquadrinhamento, ou melhor, tal adjetivação. Essa só serve para melhor “pulverizá-la”. Quanto mais isolada, e uma vez compreendida a sua lógica de funcionamento, fica mais fácil sua apreensão, que deveria nesse caso impulsionar as massas a buscar sempre algo mais novo. É retirado de cada cultura vivencial, diferente da imposta, o seu “melhor”, para possuí-la num processo de “impermeabilidade de experiência”. Este processo destitui os seus sujeitos da possível subjetividade enquanto ponto de inflexão na sua relação com o outro. A adaptabilidade se torna o lugar do individual. É como se a partir dela não fosse mais necessário individualizar-se, pois, neste processo de adaptar-nos ao outro ou a uma vivência, deixamos cada vez mais de sermos nós mesmos. A velocidade com que é exigida esta apropriação ao ambiente, para o sujeito cultural, descapacita-o de autodenominar-se, uma vez que tal apropriação pode apenas configurar um deslocamento provisório.

Dando força ao argumento, pode-se dizer que, por um lado, é esta configuração social de intensa adaptação que culpabiliza as suas vítimas, isto é, aqueles que não se adaptam. Por outro, esquece-se de que aqueles que usufruem dos bens culturais adquiridos a partir desta violência são tão culpados quanto os que a praticaram, pois, a seu modo, legitimam a ação, motivo do seu bem-estar (culpabilização da vítima que não se adapta, por exemplo). Não se pede uma reparação, até porque essa não se dá por vias de desculpar ou na devolução daquilo que é roubado, como se fosse possível devolver uma vida suprimida. Em poucas palavras, os atos são praticados contra seres humanos e, portanto, estes devem estruturar mecanismos sociais para que não se repitam. Um dos caminhos é a distribuição mais equânime do bem-estar proporcionado pelas riquezas culturais “emprestadas” dos países latinos e africanos, por exemplo. Não é suficiente, porém pode ser um começo.

Essa é a reflexão que pode ser suscitada quando temos a oportunidade, indignados, de ouvir os parentes das vítimas: “Los que encubrieran a los asasinios de mi hija deven sentirse con las manos manchados de sangre como de los cupables”. É o que queremos dizer, concordando, assim, com este depoimento da mãe da Marta (uma espanhola morta no início de 2009 por jovens e jogada no rio com ajuda de amigos; a avó do assassino lavou as roupas do neto, manchadas de sangue da vítima).

2. 2 Culturas, artes populares e globalizadas

“...os comportamentos das classes populares não são muitas vezes de resistência e de impugnação, mas adaptativos a um sistema que os inclui.” (CANCLINI, 2008, p. 274).

Com base em Stuart Hall, argumentávamos que as culturas populares não podem ser vistas como o *local* de pura harmonia. Eagleton (2005, p. 38) poderia contestá-lo ao dizer que “o problema do momento é que os ricos têm mobilidade, enquanto os pobres têm localidade.” Vamos insistir, uma vez mais, no argumento de que este *local* deve ser tomado enquanto espaço de confronto e produção social e, principalmente, subjetiva, pois estas produções sociais subjetivas podem permitir “acabar sinteticamente [com] todas essas situações de subordinação [índio, operário, rural ou urbano] e dar uma identidade compartilhada aos grupos que convergem em um projeto solidário.” (CANCLINI, 2008, p. 272). Os grupos sociais podem convergir por meio de diferentes espaços até mesmo na mobilidade (o movimento de trânsito de um espaço social ao outro). Os pobres também se movem, ao seu modo, mas se movem, até mesmo dentro do espaço do popular, pois a “denominação do *popular* facilitou estudar os setores subalternos não apenas como trabalhadores e militantes, mas como ‘invasores’ de terras e consumidores.” (CANCLINI, 2008, p. 272). É na base das reivindicações que as camadas subalternas buscam validar os seus direitos à terra ou ao consumo. É importante perceber que quando se fala em consumo relacionado a essas camadas, refereremo-nos prioritariamente ao consumo dos produtos de primeira necessidade, comida, vestuário, transporte, comunicação, moradia⁴⁶ etc. Assim,

⁴⁶ Os outros tipos de consumo, que geralmente se condenam, intercambiam de prioridade na medida em que se conseguem alguns dos produtos acima listados. Por isso é comum ver as camadas populares nos shoppings centers das grandes cidades, mas elas sabem

Canclini rebateria a ideia de Hall, que concebe o “popular” como local de confronto, ao dizer que “o popular designa as posições de certos agentes, aquelas que os situam frente aos hegemônicos, nem sempre sob forma de confrontos.” (CANCLINI, 2008, p. 279). Mas é importante afirmar que a ideia de confronto deve ser subjacente ao ato de reivindicar, senão esta perde a potência de transformar.

Quando há ausência de confronto, cria-se na cultura popular a necessidade e a aceitação da reprodutibilidade colocada hegemonicamente. Portanto, o local das culturas populares que, por vezes, se denominam puras, tradicionais e com radical étnico definido, transforma-se num local meramente discursivo e embaraçoso, pois mesmo multiplicando-se indiscriminadamente, elas ainda se reivindicam como tradicionais e únicas. Esses aspectos, quando pensados a partir de Walter Benjamin (1994), no texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica⁴⁷”, em especial, podem colocar os defensores das culturas populares diante de um certo constrangimento. Este pode se dar na medida em que, para se propagar, elas abrem mão daquilo que sempre reivindicaram: a tradição. Em termos benjaminianos, o *distanciamento*.

Pode-se dizer que uma das problemáticas centrais que transpassa o texto de Benjamin, a que nos referimos mais acima, é mostrar os processos de (re)produção da arte, fotografia e cinema, e as suas implicações políticas na configuração social do final do século XIX e início do século XX. Em outras palavras, Walter Benjamin apresenta o lugar social da arte, não mais mitológica, a partir da possibilidade de sua multiplicação atemporal⁴⁸ na configuração política empreendida por Stalin e Hitler.

(...) duas maneiras aparentemente opostas de

em que loja podem entrar e o que consumir.

⁴⁷ Na correspondência do dia 18/03/1936, depois de ler o material sobre a Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, Adorno diz à Benjamin: « J'accorde mon adhésion passionnée et ma complète approbation à ce qui dans ce travail me semble être un accomplissement de vos intentions originelles – la construction dialectique du rapport du mythe et de l'histoire – dans les sphères de pensée de la dialectique matérialisée : l'autodissolution dialectique du mythe qui est visée ici comme désacralisation de l'art (ADORNO, 1999, p. 166-167) . A título de curiosidade segue um fragmento da resposta de Benjamin a Adorno: « Soyez remercié de tout coeur pour votre longue et éclairante lettre du 18. Elle ouvre une abondance de perspectives, dont l'exploration commune invite autant à la discussion qu'elle se montre peu propice à l'échange intellectuel par lettre [...] (ADORNO e BENJAMIN, 2006, p. 154).

⁴⁸ O prefixo ‘a’ aqui está empregado no sentido de negação.

escrever a história que, na realidade, têm sua origem em uma estrutura epistemológica comum: a historiografia “progressista”, mais especificamente a concepção de história em vigor na social-democracia alemã de Weimar, a idéia de um progresso inevitável e cientificamente previsível (Kautsky), concepção que, conforme demonstra Benjamin, provocará uma avaliação equivocada do fascismo e a incapacidade de desenvolver uma luta eficaz contra a sua ascensão; (...). (GAGNEBIN, 1994, p. 8).

O texto também anuncia a problemática da perda da *aura* na arte (única e distante no tempo), isto é, “o tempo de agora”, fundado, segundo Gagnebin, na “sua intensidade e sua brevidade” (1994, p. 8). Dito de outra forma, o *aqui e agora* (momento único e indissociável do contexto) contrasta com o *muito e recente* (produção de exemplares em tempo quase “real”), que a contemporaneidade impõe à cultura. Em resumo, hoje em dia, possuímos *muitos* exemplares de uma arte (coisa) *recente*. Pois, “...fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas [unicidade], em cada situação [distanciamento], através da sua reprodução.” (BENJAMIN, 1994, p. 101).

Segundo Adorno em relação à obra de Benjamin, “pode-se dizer que aquilo que motivava [Benjamin] era o impulso para romper com a lógica que se limita a abordar o particular com o universal ou a abstrair o universal do individual.” Benjamin, continua Adorno, “queria compreender a essência sem a destilar com operações automáticas e sem a contemplar em duvidoso êxtase imediato: adivinhá-la metodicamente, partindo da configuração de elementos distantes da significatividade.” (ADORNO, In: BENJAMIN, 1992, p. 10). No próximo capítulo, retomaremos a ideia de “abstrair o universal do individual”, na análise de Swann, Marianinho e Diadorim. Por ora, voltemos à cultura popular e à reprodutibilidade.

Um dos pilares que estrutura as culturas populares é o fato de nelas existir a necessidade da figura de um ancestral (mestre) que orienta a prática ritualística; a mesma deve ocorrer sempre da mesma maneira em lugares específicos. Estes locais são, por vezes, considerados herdeiros de uma certa “magia”. Segundo Hall (2006, p. 72), “o ‘lugar’ é específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de

práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas”. Pode-se dizer que o ancestral, a pessoa, aparece como aquele que possui os “segredos” oriundos de um tempo imemorial (distanciamento), cujo modelo único é repetido infinitamente para dar os mesmos resultados de outrora; o local em que tal prática deve ser exercida detém influências míticas que convergem para a boa execução e desenvolvimento dela, por exemplo, os terreiros das religiões afrodescendentes (unicidade). Ao discutir a questão da “compreensão do espaço-tempo e identidade”, Stuart Hall (2006, p. 69-73) refere-se a Giddens (1990) naquilo que este sociólogo “chama de separação entre espaço e lugar” imposto pela modernidade. Pode-se dizer, com alguma reserva, que a globalização como um fenômeno que encontrou o seu ápice na modernidade, impõe a mesma “separação” que Giddens anuncia às culturas em geral. Trabalhamos o termo globalização na perspectiva de entendê-lo “como um conjunto de processos de homogeneização e, ao mesmo tempo, de fragmentação articulada do mundo que reordenam as diferenças e as desigualdades sem suprimi-las.” (CANCLINI, 2007, p. 44-45). Para Hall, “os lugares permanecem fixos; é neles que temos ‘raízes’. Entretanto, o espaço pode ser ‘cruzado’ num piscar de olhos – por avião a jato, por fax [por e-mail, por vídeo conferência] ou por satélite.” (HALL, 2006, p. 72-73). Ora, como sustentar tais pressupostos diante da necessidade de propagação no espaço e no tempo, que a globalização e a interculturalidade impõem, sem perder aquilo que caracteriza a aura (*unicidade e distanciamento*) reivindicada pelas culturas ditas populares? Por exemplo, sabemos que em Paris existe um dos maiores CTG’s (Centro de Tradição Gaúcha) da Europa. Mas também sabemos que a Cidade Luz não goza dos pampas (área verde muito extensa), tampouco da abundância de carne bovina, em especial, a ser assada de forma ritual semanalmente. Enfim, uma pessoa usando a vestimenta típica que caracteriza “o gaúcho”, andando na Boulevard Haussmann⁴⁹ ou na Champ Elisé, por exemplo, pode ser facilmente confundida com um escocês ou com um dos Três

49 Barão Geoges Eugène Haussmann (1809-1891). Estudou Direito e entrou para administração pública em 1831. Como prefeito do *département* Seine (1853-1870), isto é, chefe administrativo da cidade de Paris, durante o Segundo Império, realizou uma revolução urbanística em grande escala: melhoramento das condições sanitárias, modernização das instalações públicas e dos transportes, construção da Ópera de Paris e do mercado central Les Halles, criação dos parques de Boulogne e de Vincennes, e o traçado, estrategicamente organizado, dos *grands boulevards*, o que implicou na demolição de vários bairros antigos de Paris e de numerosas passagens construídas durante a primeira metade do século XIX. (BENJAMIN, 2006, p. 1063 e 1080).

Mosqueteiros (personagens fílmicos). Como já dissemos em outras ocasiões, a partir de Stuart Hall e Garcia Canclini, na era da globalização é impossível reivindicar uma cultura nacional, uma vez que todas são submetidas a uma fragmentação necessária para a sua multiplicação transnacional. Além disso, já é comum o manuseio dos dispositivos políticos (de financiamento) entre os agentes populares em diferentes países da América Latina, por exemplo.

A Fonart no México, Artesanías de Colômbia, Funarte no Brasil, e órgãos semelhantes em outros países, ensinam-lhes [aos produtores de culturas ditas populares] a lidar com os créditos bancários, sugerem mudanças de técnicas e estilo nas peças para favorecer sua venda, levam à cena os produtos mediante catálogos, vitrinas, audiovisuais e publicidade. (CANCLINI, 2008, p. 278. Grifos meus).

Pode-se dizer que a reprodutibilidade e a globalização colocam um desafio às culturas populares, qual seja, que a sua referencialidade a um tempo ancestral e a contextos de lutas não sucumba diante da necessidade de reproduzir-se transnacionalmente.

Ao reivindicar um lugar diferenciado no âmbito das relações humanas, a cultura dita popular se coloca numa camisa de força. Primeiro por se autodefinir como “popular” num processo de enfrentamento com um rival imaginado e que a todo momento muda. Como à cultura popular também se atribui um radical étnico e espacial, enfrenta com isso o segundo dilema: a busca do reconhecimento pelas camadas sociais, que ela rechaça a partir desta definição. Ou seja, o que é popular muitas vezes é relacionado ao que não é dominante, sem uma criteriosa revisão interna, como se no popular não existisse dominação. Aqui vale a pena retomar alguns questionamentos feitos anteriormente. Assim, se o que caracteriza tal cultura, segundo os seus promotores, é a espontaneidade do seu surgimento a partir das massas, por que, então, exigir o reconhecimento valorativo de outras camadas? Por que buscar o reconhecimento no outro, tomado como vilão, e não em si mesmo, quando se autoclassifica como autêntica? Aqui se afirma o momento de confronto, matizado por Canclini, que deve ser privilegiado nas culturas subalternas. Na história ainda não há registros de que uma cultura hegemônica gentilmente cedeu o seu lugar às culturas menos favorecidas, senão por meio do confronto.

Segundo S. Hall, no interior da cultura popular se localiza o “duplo movimento de conter e resistir” (2003, p. 248 e 249), que privilegia “o trabalho ativo sobre as tradições e atividades existentes e sua reconfiguração, para que estas possam sair diferentes”. Essa reconfiguração, no entanto, abre mão da tradição das suas manifestações quando consideradas artísticas, pois, no ato da sua ocorrência, cria-se o novo, que se diferencia do sempre igual. É, pois, na junção das tradições longamente cultivadas e dos dispositivos culturais da época em que abordamos uma dada cultura dita popular, que se pode pensar tal reconfiguração. Ou seja, na reconfiguração do popular, é privilegiado o resultado da junção do antigo (atemporal) com o atual (constantemente modificado e multiplicado), distanciando-se da máxima Benjaminiana no que diz respeito à aura que paira sobre toda a obra que não prescinde da unicidade e do distanciamento (tradição). Na cultura dita popular localizam-se, majoritariamente, manifestações ritualísticas de representação coletiva tomadas pelo seu caráter mágico que pretende a sua reprodução *sempre igual*. Esta, por sua vez, diante da demanda da globalização, se dá meramente como reprodução e não como tradição, pois nem sempre está distanciada no tempo, e poucas vezes é única. Na cultura popular é reivindicado que os rituais se repitam de forma sequencial para que tudo transcorra da mesma maneira na garantia do logro⁵⁰, pois ainda pretendem ser da ordem da magia, que, em alguma medida, foi superada pela reprodutibilidade técnica da arte. Diante do “logro” necessário para apaziguar a condição econômica dos investidores, a arte vendável não deixa de ser concebida, também, como ritual, porém manejável e adaptável (com a montagem, por exemplo).

Talvez caiba também nesta relação, por um lado, a perda da unicidade, e, por outro, a manutenção do distanciamento das representações artísticas (obras) manufaturadas, as estátuas em barro, madeira ou pedra, por exemplo. Pode-se dizer, com Benjamin, que “...retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único” reivindicado pelas culturas marginalizadas (BENJAMIN, 1994, p. 101), as mesmas que aceitam sugestões de “...mudanças de técnicas e estilo nas peças para favorecer sua venda.” (CANCLINI, 2008).

⁵⁰ Se pensarmos que o ritual, geralmente, é feito para apaziguar a ira dos Deuses, a exemplo dos gregos, dos povos africanos e indígenas dentre outros.

A reconfiguração não livra a cultura dita popular da exposição dos rastros do seu passado. Ainda sugere uma permissividade de sua reprodução, na medida em que cada reconfiguração não resulta exatamente num terceiro elemento idêntico em todas as suas ocorrências. Fica a pergunta: será que este “imprevisível” (não planejável) traria consigo alguma indicação para a compreensão das mazelas sofridas pelos produtores das culturas que oferecem as bases para tal reconfiguração? As manifestações artísticas vinculadas a essas culturas subalternas devem se acostumar com a máxima de que “quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a [sermos] vistos, venhamos de onde viermos.” (BENJAMIN, 1994, p. 103).

Esta máxima alarga a linha limítrofe entre “conter e resistir”, uma vez que “conter” pode significar se fechar às influências externas, contendo (parar) a sua entrada; e “resistir” reforça a manutenção do sempre igual frente às mudanças frenéticas. Essas são impostas, em grande medida, pela demanda da reprodutibilidade que gera o “novo”, porém pré-programado. Este, sim, pouco traz do conhecimento cultural do seu passado. No âmbito da indústria cultural, este “novo pré-programado” se torna “decisivo (...) [na] necessidade imanente ao sistema de não soltar o consumidor, de não lhe dar em nenhum momento o pressentimento da possibilidade da resistência”. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 132-133). Ela objetiva que o consumidor (da cultura popular ou não), aí sim, se “contenha” dentro deste pressentimento da impossibilidade.

Como se posicionar diante de tal paradoxo, quando a problemática se inverte? Os considerados detentores ou atores da cultura dita popular têm como lema: “abrir e aceitar”. É o que se passa em uma pequena cidade Mexicana, Tijuana, em que “ao lado do cartaz que recomenda o clube-discoteca e a rádio em que se escuta ‘rock en tu idioma’ outro anuncia um licor mexicano em inglês [*enjoy the other choice*]⁵¹. [...] Em várias esquinas da avenida Revolución há zebras. Na realidade, são burros pintados”. (CANCLINI, 2008, p. 321). Para o tipo de consumidor (turista) que se apraz em tirar fotos com burros pintados de zebras é previamente pensado este ambiente em que burros lembrem Zebras. Não só as listras nos burros são falsas, mas todo um conjunto de elementos que compõem este cenário, para que seja falsa também a consciência de que estar ali é resultado de uma escolha. Portanto, na indústria cultural,

⁵¹ É importante retomar a polêmica entre Adorno e Johnson a respeito da *Propaganda* na primeira parte deste Capítulo.

diriam os frankfurtianos ao comparar os seus esquemas com a política:

Para todos, algo é previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. (...) Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente (...) e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para o seu tipo. Reduzidos a um simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 116).

Neste contexto, a reprodutibilidade técnica se coloca como uma necessidade para a sobrevivência dos produtos no mercado. Dito de outra forma, “quem resiste só pode sobreviver integrando-se” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 116). Esta afirmação torna-se macabra quando pensamos que as culturas populares pretendem “resistir” para que os seus produtores tenham alguma chance de sobrevivência. E na integração desigual pressuposta pela indústria cultural todos os níveis são necessários para funcionalizá-la. Ou seja, a sua maquinaria está totalmente integrada: compram-se no lado mexicano obras que são vendidas a preços exorbitantes no lado americano, como se únicas fossem. Isso não é exclusivo do popular, quando pensado que ele “...é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.” (CANCLINI, 2008, p. 220 e 221).

A reprodutibilidade técnica, neste caso, figura mais como algo desejado do que como consequência de um processo histórico resultado de lutas e não de aceitação. Abre-se mão da unicidade e do distanciamento na mesma proporção com que se abdica do exercício de liberdade. Benjamin diz que, com o cinema, temos a possibilidade de sermos livres; e, com a fotografia, libertaram-se as mãos para privilegiar o olho. Inspirados em Benjamin, podemos dizer que, certos segmentos sociais, se libertaram as mãos para a aquisição da esmola, em privilégio ao olho, que enxerga em cores vivas os privilégios alheios e a própria miséria.

À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil

conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 2006, p. 74).

Em relação à colocação de Stuart Hall, Benjamin diria a este respeito que, “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.” (BENJAMIN, 1994, p. 169). Os maus tratos sempre impulsionaram as mesmas coletividades a lutar para sua libertação. Em outras palavras, “on conviait le peuple à lutter contre l’oppression (...) on convie à lutter contre la misère, l’analphabétisme, le sous-développement. La lutte, affirme-t-on, continue. Les peuple vérifie que la vie est un combat interminable”, complementaria Frantz Fanon (2002, p. 90). É por isso que a percepção das coletividades se transforma. Porque lutam.

No contexto mexicano, tomado aqui como exemplar, o “resistir”, anteriormente referido por S. Hall, significaria deixar de ganhar dinheiro, pois os turistas norte-americanos pagam, certamente em dólar, ao serem “fotografados [em cima dos burros ‘zebras’] com uma paisagem de fundo, na qual se aglomeram imagens de várias regiões do México: vulcões, figuras astecas, cactos, a águia com a serpente”, diz Garcia Canclini (2008, p. 321). Esta imagem que, em seu conjunto, os turistas e as “...imagens de várias regiões do México...”, isto é, modelo e fundo, em nada lembram os elementos dos quais são herdeiros na pura celebração da derrota humana diante da “objetiva”. O que é *tirado*, então, não é apenas a foto de uma pessoa com o fundo artificialmente criado, mas sim, a esperança de um povo acostumado a esperar as migalhas na sombra do outro. Neste quadro, talvez Benjamin analisasse a sombra projetada por aqueles que esperam por esmolas de “mãos livres” e estendidas como um gesto de reivindicação da humanidade *tirada*. Sobre esta fotografia, que força mostrar como “o mundo é belo” para uns, cabe a argumentação de Benjamin, quando diz que “nela [nesta imagem, também,] se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens (...), mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Essa fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações.” (1994, p. 106). No contexto de Tijuana, porém, este é o valor que pode “reconfigurar” a realidade sofrida dos preceptores do dinheiro dos turistas. Pode-se dizer que este processo faz parte de um projeto ainda maior de destituição

territorial, ao qual as populações dos países periféricos são submetidas. É o que designamos de globalização unilateral, porém sem partidarismos acríticos. Diante do quadro mexicano, é possível dizer que os turistas ainda guardam sérias semelhanças com os colonizadores, pois, lembram bem aos nativos o lugar de subserviência que o termo “globalização” escamoteia. A ideia em si pode não ser problemática, mas sua implementação o é. Porém, nesta relação, uma vez definidos os territórios, pode não ser tão simples determinar como permanente o lugar do dominado.

Frantz Fanon (2002) analisa os processos de violência e deslocação territorial e subjetivo dos povos colonizados, a partir da cultura nacional. Ele concentra a sua análise no momento pós-colonial. Um dos argumentos do autor a este respeito é de que “la décolonisation est très simplement le remplacement d’une ‘espèce’ d’hommes par une autre ‘espèce’ d’hommes (...). Mais l’éventualité de ce changement est également vécue sous la forme d’un avenir terrifiant dans la conscience d’une autre ‘espèce’ d’hommes et de femmes les colons.” (FANON, 2002, p. 39). Os turistas, ao se “apropriarem” dos territórios, simbolizados por fotos, apropriam-se, também, da assombrosa esperança depositada nos dias vindouros. Não é possível pensar numa sociedade de igualdade de valor ou na necessidade de um contentamento com as relações nesta sociedade da forma como está organizada.

A população sofre de uma síndrome, que é um misto de covardia e esperança na eterna confiança na boa vontade dos que estão em cima, lembrando que esta pode ser uma posição contingencial, isto é, dependendo das relações que se estabelecem num dado círculo, estar por estar por cima pode reduzir-se a uma questão de pontos de vistas. É o que nos mostra Odette, aparentemente pertencente à camada subalterna, mas que é razão da economia emocional de Swann, o qual pertence a um estrato social superior. Da mesma forma, Nyembeti, que mal sabia balbuciar⁵² a língua corrente, é quem impulsiona Marianinho a considerar a terra *cavável* (como diria Couto) para o enterro do avô/pai. A mulher que lava o corpo de Diadorin no leito de morte tem mais *mandos* do que o Riobaldo (ela podia tocar o corpo de diadorim sem ressentimentos). Por isso, nem sempre pode-se dizer que os turistas levam a melhor da produção dos “nativos”, pois essa muitas vezes já

⁵² Diz Marianinho (enquanto narrador): “A moça até se baba para desembulhar a fala. Aquelas as palavras, [- Mali! Ni kumbela mali.] eu ainda me lembrava. Eram aquelas as exactas palavras que ela tinha **malbuciado** no encontro com Últímio” (COUTO, 2003, p. 161. Grifo meu).

deixou de ser produzida na certeza de que qualquer coisa é tomada como tal. Invertem-se os papéis de dependência, pois os turistas é que estão de férias e, logo, eles é que devem provar, ao retornarem a seu “*habitat* natural”, com fotos, lembrancinhas, quando não com o bronzeado etc. que estiveram de férias. Não só isso. Devem demonstrar, também, que estão recuperados para o trabalho por terem feito algo *diverso*. Por isso, o popular, neste contexto, pode ser pensado como algo contingencial, desde que este termo remeta ao conceito de subalternidade.

Assim, a partir das reflexões tecidas com base em Adorno, tangenciamos a reivindicação de uma nova configuração social. E, com base em Garcia Canclini e Stuart Hall, apontaremos, por meio dos romances de Marcel Proust, Mia Couto e Guimarães Rosa, as implicações dialéticas na formação objetiva do sujeito. A leitura, a partir de nosso referencial teórico, busca perceber como Swann, Marianinho e Diadorin “Reinaldo” funcionalizaram a formação cultural da qual são sujeitos diante da realidade com a qual se deparam.

Capítulo 3:

Implicações dialéticas na formação objetiva do sujeito: Indicações a partir da Literatura

Introdução

De certa forma, a problemática deste estudo está atravessada pela preocupação em oferecer subsídios teórico-metodológicos para a compreensão da ideia de cultura em Th. W. Adorno na nova configuração social descrita por Stuart Hall e Garcia Canclini. Para isso, a proposta deste capítulo é tomar (e tornar) os romances, *Un amour de Swann*; *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *Grande sertão: veredas*⁵³ como exemplos empíricos desta busca. Tal campo empírico nos ajudará a compreender a funcionalização da ideia de cultura em Adorno, mediada pela atualização do contexto cultural. Assim, os romances por meio da análise de seus personagens (Swann, Marianinho e Diadorim “Reinaldo”⁵⁴), oferecem-nos material privilegiado para a compreensão de como o sujeito coloca em prática os dispositivos culturais diante de um dado contexto. Os personagens são aqui tomados como expressão materializada dos seus autores frente às implicações dialéticas na formação objetiva do sujeito. Portanto, não são observados do ponto de vista ficcional. De forma proposital, buscamos neles confrontar as abordagens teóricas apresentadas nos capítulos anteriores. Nosso olhar, consequentemente, é dirigido, não de forma narcísica, mas para atender, confrontar e tensionar os pressupostos do

⁵³ Apesar de não desconsideramos os estudos realizados no campo da literatura aqui não objetivamos uma crítica literária, assim como o fizeram, por exemplo, Maquêa (2007); Chagas (2006); Baseio (2007), em relação aos trabalhos sobre Mia Couto. Sobre a fortuna crítica de *Grande sertão: veredas* que conta com mais de 1500 trabalhos como nos indica Willi Bolle (2004) e as obras completas de Guimarães Rosa, Volume I. Adorno e Benjamin, por exemplo, escreveram amplamente sobre a obra de Proust como percebemos nas indicações de Rolf Tiendemann no *postface éditoriale* ao livro **Mots de l'étranger et autres essais: Notes sur la littérature II** (In: ADORNO, 2004, p. 253-265); Mia Couto lançou mais de 22 livros editados em inúmeras línguas. Sobre estudos que abordam o projeto de *Em busca do tempo perdido* consultar na parte da bibliografia das edições *folio classique* (1924, 2139, 2203), da Gallimard, 2007. E o belo posfácio de Jeanne-Marie Gagnebin, que consta no volume I de **No caminho de Swann** da edição brasileira, 2008. Nossa análise está inspirada em Adorno e Horkheimer (1985) quando tomam Ulisses (Odiseu) como um indivíduo esclarecido.

⁵⁴ As análises presentes no subitem (III. 3) reforçam opção metodológica de nos referirmos a personagem Diadorim apenas em gênero feminino.

estudo em questão.

É claro que o conjunto dos romances pode abarcar elementos que contrariam as nossas bases teóricas, o que seria salutar, mas centrar-se nessas passagens demandaria a feitura de um outro estudo. Sendo assim, é a partir da chave de leitura dos dispositivos culturais que dialogamos com o nosso objeto. Limitamo-nos, na esperança de que ele, o objeto, possa, desta forma, nos *dizer parte da sua verdade*. Como não poderia ser diferente, enxergamos esta *parte da verdade* através do “binóculo” teórico aqui trabalhado, este sim, pode possuir uma dimensão narcísica.

É por meio dos personagens que Proust, Couto e Rosa interpretam a realidade factual. É importante considerar que cada uma destas obras, apesar de elas serem compreendidas como eruditas, pertence a um contexto sócio-histórico diferente. Não é possível, por meio de classificações puramente académicas, igualar o contexto ao qual Mia Couto se refere àquele em que Marcel Proust concebe sua obra. Tampouco podemos igualar esses dois contextos com a problemática social e o profundo simbolismo retratados por Guimarães Rosa. O critério aqui é outro: tomamos o contexto social, a realidade da terra e os sujeitos nele atuantes como prioridade. E não nos prendemos a classificações partidárias, essas sim limitadas no seu desejo de dominar somente aquilo que conhecem. Vejamos um exemplo da realidade social que, certamente, escaparia àqueles que concebem, por exemplo, a literatura em meras classificações escolares:

Na família rural de Moçambique, a divisão de tarefas sugere uma sociedade que faz pesar sobre a mulher a maior parte do trabalho. Os que adoram quantificar as relações sociais publicaram já gráficos e tabelas que demonstram profusamente que, enquanto o homem repousa, a mulher se ocupa o dia inteiro. Mas esse mesmo camponês faz outras coisas que escapam aos contabilistas sociais. Entre as ocupações invisíveis do homem rural sobressai a visitaçāo. Esta actividade é central nas sociedades rurais de Moçambique. (COUTO, 2009a, p. 74. Grifos meus).

Somente uma leitura redutora, que se conformasse com a ilusāo de ter apreendido toda uma realidade, reduziria as especificidades de cada povo a classificações formais. Dito de outra maneira, o fato destes

autores representarem de forma erudita ou altamente rebuscada as mazelas, as riquezas e as problemáticas sociais não anula as particularidades contextuais. Classificar todas as três obras como eruditas nivela-as, mas não traduz as especificidades vivenciadas por cada população retratada. Aqui, a universalidade da expressão literária está a serviço da compreensão da particularidade do povo brasileiro, moçambicano e francês. No seu conjunto, este povo pode representar a inquietude universal que assola tantas outras populações no mundo.

Além das indicações teóricas feitas nos capítulos anteriores, a discussão sobre literatura, em Adorno, será baseada principalmente nos textos que fazem parte dos volumes das *Notas de literatura*. E, também, em alguns textos que constam dos anexos das suas Obras Completas, segundo a indicação de Rolf Tiedemann (TIEDEMANN, In: ADORNO, 2004, p. 253-265)⁵⁵. Como o próprio título dos volumes anuncia, é neles que Adorno se dedicou mais diretamente a questões que tangem ao campo literário.

Neste capítulo, dialogamos, também, dentro de certos limites, com Walter Benjamin (1989, 1992, 1994, 2000), e com comentadores como Willi Bolle (2004) e Roberto Schwarz (1997, 2000a e b, 2005), no decorrer das análises nos subitens (III.1 Swann; III.2 Marianinho e III.3 Diadorim). É importante lembrar que, apesar de tomar a matéria literária como *empírico*, o presente estudo se realiza no âmbito das Ciências da Educação. Portanto, apesar de não desconsiderar o campo literário, não objetivamos uma crítica literária. Não pretendemos aqui fazer *análise literária*, até porque outros já a fizeram e a fazem – bem –, mas também não pretendemos nos limitar à simples repetição daquilo que outros já escreveram. Uma leitura atenta da abordagem de alguns aspectos constituidores das obras literárias supracitadas, que aqui faremos, pode servir como chave de leitura de conceitos e temas desenvolvidos e visitados ao longo deste estudo. Em outras palavras, uma das motivações, mas não a principal, que nos levaram a escolher estas obras

⁵⁵ Ver indicações sobre a distribuição dos textos das *Notas sobre Literatura* fornecida por Tiedemann na edição francesa das *Notes sur la littérature* publicada em 2004. Segundo Tiedemann, no *postface éditoriale*, das *Notes sur la littérature II*, os três primeiros volumes foram publicados pelo próprio Adorno consecutivamente em 1958; 1961 e 1965. Tiedemann lembra que para elaborar o presente volume se referiu “...aux dernières éditions parues du vivant d’Adorno: soit pour le premier volume le 18-20^e mille de 1968, pour le second le 9-12^e mille de 1965, pour le troisième le 6-9^e mille de 1966. Adorno a inséré – diz Tiedemann – à la fin de chacun des trois volumes des *Notes* des précisions sur la rédaction et la première publication des textes.” (TIEDEMANN, in: ADORNO, 2004, p. 253).

é o fato delas serem clássicas. Para quem almeja ver uma análise literária sobre tais obras existe uma rica e monumental fortuna crítica, como anunciamos anteriormente, em especial, sobre *Grande sertão: veredas* e o sobre o projeto do *Em busca do tempo perdido*. Contamos com estas interpretações literárias desta rica crítica, para avançarmos na análise dos aspectos formativos nos personagens escolhidos.

É evidente que a leitura dos romances é aqui baseada em *personagens*. Esse é um procedimento que os especialistas consideram como *antigo e limitado*. Se considerarmos o presente estudo apenas sob a ótica literária, frente a essa dupla objeção não teríamos como justificar tal opção, apesar de compreender que é por causa de alguns métodos *antigos* que se pôde alcançar a quase precisão analítica de que os especialistas se vangloriam na contemporaneidade. Por exemplo, o próprio romance pode ser considerado a partir de características remanescentes da arte de narrar. A este respeito vale a pena uma pequena incursão no texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin.

(I) Em “O narrador”, encontramos, dentre outras, duas características conferidas àqueles que têm o direito de narrar, quais sejam: viajar no tempo ou no espaço. Essas características, portanto, são conferidas aos velhos e aos viajantes andarilhos (marinheiro e lavrador), pois estes têm história para contar.

Segundo Benjamin (1993, p. 197), a figura do narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele, o narrador, é algo distante e se distancia cada vez mais. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência desta distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. Narrar é a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1993, p. 198). Por outro lado, segundo o mesmo autor (1993), não é qualquer experiência que pode ser narrada: no final da guerra, por exemplo, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável, porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizantes que a experiência estratégica (pela guerra de trincheiras), a experiência econômica (pela inflação), a experiência do corpo (pela guerra de material) e a experiência ética (pelos governantes).

Para o autor, dentre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. E o narrador, por sua vez, é alguém que vem de longe – tanto do ponto de vista do espaço e/ou do tempo, como o

camponês sedentário e o marinheiro comerciante – (BENJAMIN, 1993, p. 199). Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices (artesãos) que a aperfeiçoaram. O autor toma como exemplo o escritor Nikolai Leskov, afirmando que ele viajou pela Rússia, e essas viagens enriqueceram tanto a sua experiência do mundo como seus conhecimentos sobre as condições russas (BENJAMIN, 1993, p. 197-200).

Assim, atesta Benjamin, o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós (BENJAMIN, 1993, p. 214). Para Benjamin, o ideal de Leskov era o homem que aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele (BENJAMIN, 1993, p. 200), até porque o senso prático é uma das características de muitos narradores natos. A natureza da verdadeira narrativa tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, numa sugestão prática, ou num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Para Benjamin (1993), a arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Na realidade, segundo Benjamin, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso, e ao mesmo tempo, dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas.

O romance, ainda segundo o autor, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. O primeiro indício da evolução, que vai culminar na morte da narrativa, é o surgimento do romance, no início do período moderno, diz Benjamin. A tradição oral tem uma natureza distinta da que caracteriza o romance. Escrever um romance, para este autor, significa levar o incomensurável a seus últimos limites. Portanto, o romance nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue da narrativa, na qual o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria narrativa ou a relatada pelos outros. Até mesmo o romance de formação não se afasta da estrutura fundamental do romance

(BENJAMIN, 1993, p. 202). Essa concepção é importante para compreendermos em que contexto são localizados os escritos em que nos apoiamos, ou seja, os de Proust, Couto e Rosa. Nestes escritos, apesar de serem romances, neles prevalece justamente a narrativa fazendo-nos retomar a assertiva do próprio Benjamin de que toda arte subsequente guarda nela algo da arte anterior. Ou seja, o declínio da narrativa não implica, necessariamente, em sua anulação pelo romance.

Ao integrar o processo da vida social à de uma pessoa, o romance justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. Por isso, a necessidade de pensar a formação cultural dentro da especificidade de cada contexto social. Para o frankfurtiano, o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. O saber, que vinha de longe – espacial e temporalmente – dispunha de uma autoridade que era válida, mesmo que não fosse controlável pela experiência. Este fato, de certa forma, justifica a escolha de Marianinho para proceder o enterro do Âvo/pai, pois Marianinho, apesar de ser o filho mais novo, vinha de longe. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio (BENJAMIN, 1993, p. 203). Quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria (que dispensa luxos, extravagâncias; comedida; reservada) concisão que a salva da análise psicológica. “O tédio é o pássaro do sonho que choca os ovos da experiência”, diz o autor. A narrativa é uma forma artesanal de comunicação porque tece o que está sendo narrado, ou melhor, fabrica a história a partir de acontecimentos reais.

A ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica (BENJAMIN, 1993, p. 207). Não é à toa que o patriarca Mariano e Diadorim são fruto de memoráveis histórias. É no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. A morte é a síntese de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural (BENJAMIN, 1993, p. 208). Se cada vez que se pretende estudar certa forma épica é necessário investigar a relação entre essa forma e a historiografia, alerta Benjamin (1993, p. 209), o historiador é obrigado a explicar de uma ou de outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. A reminiscência (lembrança vaga) funda a cadeia da tradição, que

transmite os acontecimentos de geração em geração (BENJAMIN, 1993, p. 211). Daí se justifica a importância das cartas deixadas pelo Avô/pai para que as memórias da Ilha sejam protegidas e continuadas. A rememoração (recordar), musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência*.

Segundo Benjamin, para George Lukács, o romance é “a forma do desenraizamento transcendental” (BENJAMIN, 1993, p. 211-212). Paralelamente, é a única forma que inclui o tempo entre os seus princípios constitutivos (BENJAMIN, 1993, p. 212). Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê, partilha desta companhia. Mas o leitor do romance é solitário (BENJAMIN, 1993, p. 213). O romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque este destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar no nosso próprio destino. O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro (BENJAMIN, 1993, p. 214). Por outro lado, diz Benjamin, o conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância (BENJAMIN, 1993, p. 215). Mais uma vez, na leitura do sub-item 3.2, é importante ter em mente essas diretrizes apontadas por Walter Benjamin para compreender o enraizamento do romance do Mia Couto na tradição aqui apontada.

Walter Benjamin nos ensina, ainda, no texto *Pequena história da fotografia* (1994, p. 93), que podemos perceber a necessidade de “compreender a essência” de uma técnica na passagem (transição, porém não no sentido de anulação) da técnica da pintura, por exemplo, para a fotografia, pois sempre a técnica subsequente preserva uma relação íntima com a sua antecessora, como anunciamos no primeiro capítulo. Portanto, pode-se dizer que a técnica subsequente guarda em si algo de *arcaico* que denuncia a presença da antecessora, senão torna-se mais uma vã promessa de felicidade que a cultura insiste em fazer. Ou seja, é a aparição do novo que, quando esquece da sua História, está fadado a repetir as mesmas barbáries promovidas outrora.

(II) Já a crítica que toma nosso método como “*limitado*”, esquece-se de que, em nossa análise, este *limitado* atesta a finitude temporal de toda verdadeira expressão de um tempo histórico. Somente na mente que toma consciência do limite que a leitura da realidade alcança, pode-se extrair algo da honestidade humana, pois ela indica os limites do

próprio pensar, que sabe não poder abarcar o ilimitado. Pode, sim, responder de forma a respeitar minimamente a especificidade dos objetos com os quais trabalha. Em outras palavras, o *limitado* é a excelência da “insuficiência inevitável do pensamento” (NOBRE, 1998, p. 176), visto que o objeto de análise (o romance) foi delimitado na medida em que pode responder aos pressupostos teóricos enunciados nos capítulos anteriores. Portanto, o *antigo* e *limitado* acabam se tornando legítimos dentro do âmbito de nosso estudo. Este paradoxo é o que motiva o pensamento, a exemplo das dicotomias que habitam *Grande sertão: veredas*, começando pelo próprio título, pois “...o sertão é do tamanho do mundo... O resto pequeno é *vereda* (ROSA, 1984, P. 68). Por que Guimarães Rosa buscaria igualar “o sertão” às *veredas*? Não somos nós, portanto, que vamos solucionar o problema do *antigo* e *limitado*, uma vez que este método responde aos pressuposto do presente estudo. Enfim, devemos superar outras tantas dicotomias para compreender a abordagem dos romances neste estudo “...diante do horizonte mais amplo de uma poética e retórica que abrange o conjunto das ciências humanas. Caso contrário, não se sai do campo das especializações.” (BOLLE, 2004, p. 400). Dito de outra forma: quando a análise se aferra no campo das especializações pode tornar o próprio pesquisador em “(...) une victime naïve de son propre secteur académique.” (ADORNO, 2004, p. 73)⁵⁶. Aqui, este autor se refere à utilização de certos termos da filosofia, por exemplo, que podem alcançar outras significações quando extrapolam as especificidades do campo especializado. O uso especializado pode ser válido somente “si l’on conçoit (...) [conceito de filosofia especializado] comme une forme de conscience à laquelle ne peuvent être imposées les délimitations d’une discipline scientifique particulière...”, diz Adorno.

Se é correto afirmar que toda “fala” está imbuída da experiência de cada sujeito, então é certo que algo nos escape na tentativa de abarcar o todo. Portanto, a nossa leitura dos romances sempre será limitada. É no limite do relato de Pero Vaz de Caminha, com sua visão eurocêntrica diante dos nativos brasileiros, como bem nos lembram os literatos na nova configuração social, que podemos vislumbrar uma possibilidade dos nativos contestá-lo. É importante lembrar que, agora, “nativo brasileiro” não se refere somente aos índios como outrora, pois a nova configuração social sugere as condições para a percepção dos nativos

⁵⁶ Aqui Adorno se refere ao uso da *Fachphilosophie* (a Filosofia como disciplina do conhecimento).

como sujeitos, também, históricos. A leitura dos europeus, portanto, também é feita a partir de um local da “fala” que não é desprendido de preconceitos. O contrário é “essencializar” os nativos. É a mesma configuração social que demitifica a inocência paternalista com que vemos os referidos nativos quando sabemos que estes têm “...um grau de consciência histórica (...) em relação ao seu próprio país (...) como [por exemplo] Machado de Assis.” (SCHWARZ, 2000b, p. 157).

(III) Uma leitura dedicada aos pressupostos deste estudo indica que as análises que empreenderemos sobre Marcel Proust, Mia Couto e Guimarães Rosa não serão feitas de forma aleatória. Ao considerarmos a existência de uma fortuna crítica quase incomensurável é que preferimos realizar uma incursão pontual (estratificada, porém que não desconsidera o todo) nas referidas obras para atender ao propósito deste estudo. Buscamos, a exemplo da precisão do médico, examinar um tecido específico para compreender o seu funcionamento no todo. Não é o todo que é o nosso foco principal, e sim o específico que não perde de vista o todo com que se relaciona. Portanto, é por respeitarmos a importância da obra de Marcel Proust, a rica alegoria de Mia Couto e o profundo simbolismo de Guimarães Rosa, que nos limitamos a fazer o exercício reflexivo de nosso pressuposto teórico no recorte que fizemos dos referidos autores.

No texto “Mots de l'étranger”, presente no volume *Notes sur la littérature II*, Adorno responde a duras críticas sobre a utilização de palavras estrangeiras “suíte à l'émission radiophonique des ‘Petits commentaires de Proust’ (2004, p. 59). Ele mostra de forma exemplar como aquelas palavras “estrangeiras”, dentro dos seus contextos linguísticos, materializam o pensamento que o autor pretendia expressar. Portanto, se tratava da tentativa “(...) de formulation (...) pour atteindre exactement la chose pensée...”. A exemplo de Adorno, acreditamos que uma outra leitura (palavra) não atingiria a precisão que esperamos ter alcançado com a análise que fizemos destas obras, tendo em vista o nosso pressuposto.

Os personagens podem ser pensados, como enunciamos anteriormente, como materialização do pensamento dos seus autores. Isto é, são o meio pelo qual os seus autores lêem o mundo num dado momento (obra). O autor acaba se exteriorizando pelo *personagem* tomado enquanto “*máscaras*”, ou seja, como aquilo que ele não é, mas adquire e se funcionaliza como tal. Na análise do *Grande sertão: veredas*, como romance que reflete a formação social brasileira, Willi Bolle (2004, p. 397), afirma, dentre outras coisas, que, “no papel de

Riobaldo, o escritor João Guimarães Rosa movimentava-se no meio dessas falas [nas mais de 1300 falas de sertanejos (p. 411)] como num elixir de linguagem.” Em relação à análise da linguagem dos personagens como um componente importante na construção de uma identidade de um extrato social, Willi Bolle, diz:

Guimarães Rosa, numa atitude de observação participante, desloca-se tão rapidamente para “dentro” da linguagem do povo, que este acaba sendo para ele a personificação da língua. Com centenas de fragmento de discursos, o labirinto *sertão* passa a ser um espaço virtual constituído de linguagem. Essa paisagem arcaica torna-se uma alegoria do território da língua, percorrido pelas *veredas* enquanto fontes de energias da criação lingüística. (BOLLE, 2004, p. 397).

É na análise exemplar e profunda de Willi Bolle (2004), do *Grande sertão: veredas*, que encontramos os indícios que clarificam ao nosso leitor sobre aquilo que não pretendemos com os romances. Basta olhar a natureza dos dois trabalhos para compreender ao que estamos nos referindo. É importante insistirmos neste ponto para que a leitura dos subitens deste Capítulo não se limite apenas à observância daquilo que falta e perca de vista o propósito do estudo como um todo. Apropriamo-nos dos romances no sentido de reforçar (tornar denso) o argumento de que os pressupostos teóricos de Adorno, no que diz respeito à formação e cultura, ainda encontram lugar na nova configuração social. Os Estudos Culturais fomentam tal *lugar*, na medida em que, na análise, preenchem, de certa forma, as possíveis lacunas com as quais Adorno não se preocupou (vide Capítulo II). Em outras palavras, é um estudo, como bem o classificou o professor Bruno Pucci, “... contra Adorno a partir de Adorno⁵⁷.”

(IV) Em resumo, não pretendemos uma análise dos romances, nem por via do romance de formação (BOLLE, 2004, p. 379), tampouco do romance social (BOLLE, 2004, p. 376-378). Pretendemos, sim, subordinar a interpretação dos “personagens” ao instrumental teórico

⁵⁷ Segundo Bruno Pucci, por ocasião da avaliação do material a ele apresentado no exame de qualificação, “a temática é instigante e desafiadora. Parte da necessidade de “atualização da compreensão da cultura”, tal como conceituada por Adorno. Busca, nas entrelinhas do próprio pensador frankfurtiano e no diálogo com Canclini e Stuart Hall, outros elementos para fazê-lo (PUCCI, 2009, p. 1).

apresentado nos primeiros capítulos, sem a preocupação de classificar os romances em *Romance de formação* ou *social*. Compreendemos que, de forma híbrida, estas duas dimensões emergem da própria análise sem a necessidade de nomeá-las.

Mazzari (2006, p. 7-8)⁵⁸, na apresentação do livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, afirma que Goethe “empreendeu a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do romance a questão da *formação* do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas”. Segundo Lukács⁵⁹ (2006), esta amplitude não constava na versão anterior do mesmo livro: “a nova versão amplia-se, portanto, para uma representação de toda a sociedade.” (2006, p. 582). É sob estas condições que se inaugura o gênero que mais tarde será denominado como *Romance de formação* por Karl Morgenstern em 1819, afirma Mazzari. Por outro lado, como afirmamos com Adorno nos capítulos anteriores, todo grande autor que funda uma tendência não pode ser reduzido a esta sob pena de enclausurar a sua criação em amarras que limitam o alcance da transformação realizada. *Os anos de aprendizado* ultrapassam tais “limitações” ao causar reações de entusiasmo, como as de Schiller, e de repúdio, como as de Novalis, diz Mazzari. Este autor afirma ainda que “não foi, todavia, como romance social, filosófico ou de teses estético-literárias, nem como romance de viagens, aventuras ou de amor que [este livro] conquist[ou]” – como se podia pensar – “o seu lugar na literatura universal, mas sim – sem deixar de ser tudo isso – enquanto protótipo e paradigma do *Bildungsroman*.” (MAZZARI, 2006, p. 11).

No posfácio ao mesmo livro, George Lukács localiza a força d’*Os anos de aprendizado* na sua superação à crítica da burguesia não apenas à sua “...pequenez e estreiteza especificamente alemãs, mas também e ao mesmo tempo, [realiza] uma crítica à divisão capitalista do trabalho, à excessiva especialização do ser humano, ao aniquilamento do homem por essa divisão do trabalho,⁶⁰” E, assim, afirma Lukács, “a crítica

⁵⁸ No prefácio da tradução brasileira (2006) do livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe.

⁵⁹ Consta na nota do tradutor que este texto de Georg Lukács é de “1936, traduzido de Georg Lukács, *Werke*, vol. 7: *Deutsche Literatur*, ‘Goethe und seine Zeit’, Neuwied/Berlim, Hermann Luchterhand, 1964”.

⁶⁰ Pode-se dizer que é em função deste pressuposto que se compreende a conceituação adorniana de “sociedade administrada”, ou seja, enquanto uma super padronização e funcionalização do indivíduo, como afirmamos no primeiro capítulo, a partir de

humanista não se dirige somente contra a divisão capitalista de trabalho, mas também contra o estreitamento, contra a deformação do ser humano pelo aprisionamento no ser e na consciência da classe social” (LUKÁCS, p. 584-585, In: GOETHE, 2006). Neste romance confirma-se, segundo Lukács, a realização dos ideais humanistas, que ultrapassam o simples julgamento da divisão social em diversas classes. Mas estes ideais tornam-se uma “força propulsora e critério da ação de todo o romance” na sua especificidade enquanto “o novo” que fomenta “[...] a educação dos homens para a compreensão prática da realidade.” (LUKÁS, p.586 e 592, In: GOETHE, 2006). Já a análise de Swann, Marianinho e Diadorim busca mostrar como estes agiram sobre a realidade que compreendiam e conheciam. Esta é uma das diferenciações observadas frente ao romance de Goethe diante da afirmação de Lukás, pois, enquanto lá, o enfoque estava na *compreensão* – e não somente nela –, para Proust, Mia Couto e Guimarães Rosa o centro é a *ação* do sujeito sobre a realidade já compreendida. Como é sabido, não temos o objetivo de polarizar estes romances, por isso esta diferenciação deve ser tomada apenas no seu caráter ilustrativo, até porque todos estes autores, inclusive Goethe, se preocuparam como “superior cultura da vida humana”, que se localiza nas relações entre os homens, como afirma Lukács (2006, p. 600).

Willi Bolle (2004), no capítulo em que analisa a “representação do povo e invenção da linguagem”, compreende que *Grande sertão: veredas*, por exemplo, “é o romance de formação do Brasil, ideia que (...) [se] consolida [no livro *grandesertão.br*] através de uma reflexão sobre o romance de formação enquanto romance social” (2004, p. 375). Como se pode ver, o autor não toma as duas dimensões de forma separada. É importante perceber que Bolle não se atém à separação entre esses dois tipos de abordagem na análise do livro de Guimarães Rosa. O termo “romance de formação” (*Bildungsroman*) foi criado por Karl Morgenstern em 1819 e difundido por Wilhelm Dilthey (1870, 1906)⁶¹, e cujo protótipo é *Wilhelm Meister* (1795-96) de Goethe. Neste “projeto arrojado”, segundo Bolle, “a idéia de que a pessoa se forma num campo de energias sociais e políticas é sustentada estrategicamente pela figura do narrador, que realiza um complexo trabalho de mediação entre os diferentes discursos sociais.” (BOLLE, 2004, p.382). Portanto, Willi

David Christophe (In: ADORNO, 2006, p. 7-28).

⁶¹ Para aqueles que se interessam por esta discussão, sugerimos a leitura completa do livro do professor Willi Bolle (2004).

Bolle (2004, p. 378) indica que, conforme Benjamin, o romance de formação “se define pelo conflito entre as leis da sociedade e a aspiração do indivíduo à autonomia”. Ou seja:

...a idéia de *formação*, intensamente discutida no meio intelectual e artístico alemão por volta de 1789-1795, não se limitava, de modo algum, à dimensão do indivíduo, mas se estendia explicitamente ao “povo” e à “humanidade” como um todo (Herder), com desdobramentos numa teoria da linguagem e da literatura de abertura universal (Goethe). (BOLLE, 2004, p. 382).

No Brasil, a palavra “Formação”, “utilizada já por Euclides da Cunha e, como título de obra, pela primeira vez, por João Pandiá Calógeras, em *Formação histórica do Brasil* (1930), (...) tornou-se a partir de então uma ‘verdadeira obsessão’ entre os retratistas do país” (BOLLE, 2004, p. 383-84). Pode-se dizer que, de forma indireta, esta já era uma preocupação dos romancistas antes de escreverem os seus romances. Ao elaborar verdadeiros trabalhos *arqueológicos* (em termos benjaminianos), Machado de Assis, por exemplo, indicava o local onde se encontrara a “ossatura” em que se constituiu a sociedade brasileira. Com base no “raio x” machadiano, ainda podemos verificar na contemporaneidade os sinais das estruturas sociais por ele *escavadas*.

Roberto Schwarz (2000a), no seu clássico *Ao vencedor as batatas*, cuja primeira edição data de 1977, faz um estudo detalhado sobre “a formação literária e [o] processo social nos inícios do romance brasileiro”. Na mesma direção de análise da formação literária brasileira, o autor escreve *Um mestre na periferia do capitalismo*, Machado de Assis (2000b), editado pela primeira vez em 1990. Num estudo comparativo, Schwarz localiza, nas obras de José de Alencar e na de Machado de Assis, mais detidamente, o retrato da constituição e formação social do Brasil. Em relação aos primeiros romances Machadianos, Schwarz afirmar que “onde Alencar alinhara pelo realismo, pelas questões do individualismo e do dinheiro (...), Machado se filiava à estreiteza apologética da Reação europeia, de fundo católico, e insistia na *santidade das famílias* e na *dignidade da pessoa* (por oposição ao seu dinheiro)” (2000a, p. 83). Schwarz localiza o *partenalismo* e a sua racionalização nos primeiros romances de Machado de Assis, como por exemplo, em “A mão e a luva (cinismo ingênuo); *Helena* (purismo); *Iaiá Garcia* (desencanto)”. Assim,

Em *Senhora*, a cor local desacreditara o nó dramático, em que se implicava a nova civilização do Capital. Inversamente, na primeira fase machadiana, mesmo escassa e filtrada, a cor moderna dá contraste e faz sensível a estreiteza do conflito central, em que rearranjos na esfera doméstica fazem figura de solução de conflitos sociais. (...) o acessório localista de Alencar tornou-se força formal, e as audácias cosmopolitas de seu conflito central reduzem-se ao que no fundo sempre foram, a elementos de moda. São passos da redistribuição mais verossímil de temas e acentos, operada por Machado. (...) O seu resultado literário inicialmente era ruim, pois dava a palavra ao atraso histórico do Brasil, cujo efeito, enquanto não se produzia um distanciamento analítico qualquer, que o abrisse e ventilasse, só podia ser o provincianismo. (SCHWARZ, 2000a, p. 85-86).

Apesar da forte influência européia, em diversos âmbitos, a sociedade brasileira se constituiu de forma particular, baseando-se no trabalho escravo. “Como é sabido,” – diz Schwarz – “éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado e, por outro, do mercado externo” (2005, p. 62)⁶². Nos romances Machadianos encontramos retratados os embates entre as diferentes estruturas que compõem a sociedade brasileira do ponto de vista político, social, cultural etc. Segundo Schwarz (2000a, p. 156), na análise que faz de *Iaiá Garcia*, como um romance no qual Machado realiza um “divórcio” com o encantamento europeu, “Machado tornava comensuráveis a literatura de ficção, a vida cotidiana e um episódio decisivo da história nacional (...) e representa uma adaptação verdadeiramente criteriosa de um dos grandes lugares-comuns do realismo literário à realidade brasileira”. De forma microscópica, Machado delimita *os lugares sociais* que eram ocupados por cada um na sociedade brasileira, de acordo com os seus *apadrinhamentos*. Nos romances Machadianos, é possível perceber os resultados que a presença escravocrata legou à estrutura social

⁶² Esta referência foi extraída do texto *as idéias fora do lugar*, presente, também, no livro do mesmo autor *Cultura e política*, editado pela Editora Paz e Terra, 2005.

brasileira, como por exemplo, a figura do agregado⁶³. Diante desta figura, legitima-se a proteção assujeitadora das pessoas que dependiam do outro para seguir suas vidas. Neste sentido, pode-se dizer, segundo Schwarz (1997, p. 26), de acordo com sua análise do romance *Dom casmurro*, que “faz parte da lógica do paternalismo que os possíveis objetivos não se assumam enquanto tais e a título individual, mas, filialmente, como conveniências do protetor, o que não só os viabiliza, como legítima.” Ele, o agregado, não é nem proprietário nem escravo, é uma figura que se sustenta enquanto *vivente* pela permissividade dos outros, ou seja, na base do *favor pessoal*.

Seja como for, é na relação com esta forma específica de desvalimento [o favor pessoal] que a volubilidade cobra relevo pleno, sendo percebida e percebendo-se como poder social, que reserva ao outro, enquanto possibilidades reais, tanto a sorte da cooptação (...), como a humilhação do dependente ou a indiferença moderna em face do concidadão (que entretanto não é cidadão deveras e não tem meios de sobreviver). (SCHWARZ, 2000b, p. 88).

De um ponto de vista filosófico, como já apontamos anteriormente com base em Benjamin, essa *relação de favor*, à qual se refere Schwarz, pode ser tomada, também, como o passado arcaico da relação de dependência que os subalternos vivenciam na contemporaneidade. A análise dos personagens, referenciada em Adorno, Hall e Canclini, dentre outros, procura mostrar como esta relação pode ser tomada como meta a ser superada pelos subalternos, lembrando que esta condição depende da posição que se ocupa na relação. Essa hipótese também sustenta a análise de Swann no próximo subitem (III.1 Swann e a formação objetiva). Portanto, a superação dá-se por via do reconhecimento e do desejo de superação dessa condição.

Ao perceber que a verdade do movimento histórico era esta [“o caricato diante da feição moderna do desconjuntamento colonial”] e ao fazer dela a pauta de sua composição romanesca,

⁶³ A esse respeito, ver a análise que realizamos, a partir de Schwarz, do filme *Madame satã*, no livro *Cenário da indústria cultural: corpo negro, cultura e capoeira*, em especial, no texto *Jamacy e os caçadores de veado* (MWEWA, 2009, p. 89-102).

Machado alcançava a sua altitude de grande escritor, com ponto de vista certo sobre uma problemática local de alcance contemporâneo: a comédia do progresso que nada soluciona encaixava-se brilhantemente na ordem geral da atualidade [brasileira], que através dele mostrava afinidades retrógradas, pouco admitidas e iníquas por sua vez. (SCHWARZ, 1997, p. 143).

Longe das medidas prescritivas, mas de forma exemplar, Hall e Cancellini apontam a tensão originária desta necessidade de manutenção (autoconservação) e superação do lugar de marginalidade quando delegada pelos outros. Em Adorno, esta indicação do lugar para “o outro” está na sua crítica ao jazz, por exemplo, quando pergunta: “não seria uma ofensa aos negros mobilizar mentalmente neles o passado de sua existência escravizada, para torná-los aptos à escravidão?” – e mais adiante completa –, “...o jazz é ruim porque desfruta os vestígios do que foi imposto aos negros.” (ADORNO, 2001, p. 285). A permanência voluntária neste lugar denuncia a submissão à ordem estabelecida. Por mais que seja questionável, neste lugar, ainda podemos presenciar o seu reforço na atual sociedade. Portanto, é preciso vislumbrar o advento de uma outra ordem social; e para esta encontramos indicações nas análises a seguir. Não é na permanência confortável na *marginalidade* que podemos garantir a superação da ordem estabelecida, mas nos conflitos sociais “... que dão a transparência e [a] integridade...” na busca por outras relações sociais, afirmaria Schwarz, referindo-se ao caráter artístico “...dos desmandos do protagonista narrador” de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2000b, p. 93). Até mesmo este lugar da *marginalidade* acaba se tornando incômodo.

Mesmo assim, ainda continua em aberto a pergunta de Eagleton em relação à marginalidade dos culturalistas (vide capítulo anterior), uma vez que a referência a este lugar continua a ser relacionada aos pobres ou aos “despossuídos”, e também, àquele para os quais “...a vida honesta e independente não está ao seu alcance, [o pobre], que aos olhos dos abastados é presunçoso quando a procura, e desprezível quando desiste, uma fórmula, aliás, do abjeto humor de classe praticado por Brás e exposto por Machado de Assis.” (SCHWARZ, 2000b, p. 107). Esta passagem completa, por assim dizer, a pergunta que Adorno faz logo acima, bastando, para tanto, trocar *pobre* por *negro* ou substituir na pergunta de Adorno *negro* por *pobre*. Como se pode notar, a ordem pouco importa. No Brasil, uma palavra acaba sendo sinônima da outra.

A validade desta afirmação é inversamente proporcional ao número de amigos *negros* ou *pobres* que cada brasileiro abastado possui. Se cada pessoa abastada possui 10 amigos (conhecidos) *negros* ou *pobres* significa que cada grupo de 10 *negros* ou *pobres* possui um amigo abastado. Nesta matemática capenga é que se sustenta de forma improvisada os milhões de pobres favelados no Brasil. Ainda sim há aqueles que afirmam a democracia social ou racial no nosso país.

Voltemos a passagens de Schwarz, a partir das quais concluímos que o *pobre* não pode “*desistir e nem procurar*”, deve se manter na inércia desejada pelos *abastados*. Mas é no caráter provisório de cada um que pode residir a possibilidade de mudança.

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não são sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traíçoeiro!. (ROSA, 1984, p. 21-22. Grifos meus).

Assim, afirmou Riobaldo. Este lugar de *não ser e nem deixar de ser, mas sendo* (o entre-lugar entre aquele que *é* e aquele que *ainda* não *é*), explicitado pelo *abjeto humor*, também é localizado na necessidade do jagunço *parecer* mal no encobrimento do medo, retratado pelo narrador Riobaldo (BOLLE, 2004). Neste caso, o *abjeto humor* “...revela um sentimento básico a partir do qual se estrutura a sociedade. Poder, autoridade e dominação são institucionalizados e mantidos com base no medo” (BOLLE, 2004, p. 417). Aqui o autor (p. 416) se refere à fala do “ex-jagunço Firmiano, apelidado Piolho-de-Cobra, leproso e quase cego”, na seguinte passagem do *Grande sertão: veredas*: – “Me dá saudade é de pegar um soldado, e tal, pra uma boa esfolá, com faca cega... Mas, primeiro, castrar...” (ROSA, 1984, p. 20). É em relação a esta passagem que temos o comentário do narrador Riobaldo sobre a necessidade do jagunço *parecer* mal, aparência que apontamos acima. Diz o narrador (Riobaldo): “obra de opor, por medo de ser manso, e causa para se ver respeitado. Todos tretam por tal regra: proseiam de ruins, para mais se valerem, porque a gente ao redor é duro dura. O pior, mas, é que acabam, pelo mesmo vau, tendo de um dia executar o declarado, no real” (ROSA, 1984, p. 21). Não é pelo prisma da maldade aparentada que Swann, Marianinho e Diadorim executam “...o

declarado, no real.” Para eles, coloca-se como imperativo a *reconfiguração* dos pressupostos formativos diante da *nova configuração social* em diferentes contextos.

O primeiro coloca em ação, ou seja, objetiva os conhecimentos eruditos que possui (sobre música e arte clássica, por exemplo) no empenho de pertencer a um ciclo de amizades que antes desdenhava, porém depois de encontrar nele a pessoa a quem queria possuir, passa a frequentar. Ele não está habituado a este ciclo “certes le ‘petit noyau’ n’avait aucun rapport avec la société ou fréquentait Swann...” (PROUST, 2006, p. 13), portanto deve se portar como quem caminha no escuro e elaborar ou acionar outros mecanismos para estabelecer uma nova relação. Como tornar funcional sua formação nesta *nova configuração* em que adentrava? O amor pela arte impulsiona o seu encontro com aquelas que de alguma forma lembram as obras de arte às quais Swann tem apreço, admiração, diríamos, com algum exagero, veneração, “mais Swann aimait tellement les femmes...” (PROUST, 2006, p. 13). O sentimento que Swann dedicava à arte podia ser equiparado ao sentimento que destinava à Odette, como aquela que podia ser tocada por ele (atingida enquanto matéria), em lugar da arte contemplativa que, preferencialmente, age na ideia. Portanto, o objetivo do indivíduo esclarecido malogra quando Odette não se submete a ele como objeto a ser contemplado, forçando-o a elaborar mecanismos para poder possuí-la. A subversão de Odette anuncia a impossibilidade do controle total das vicissitudes da vida somente pela formação. No final, confirma-se a repulsa que manifestamos por aquilo que não podemos dominar. É o que se vê nas últimas palavras de Swann: “Dire que j’ai gâché des années de ma vie, que j’ai voulu mourir, que j’ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n’était pas mon genre !” (PROUST, 2006, p. 253 e 2007, p. 375). Voltaremos mais adiante a esta importante passagem. Mas por enquanto ela confirma a mentira com a qual nos satisfazemos, em vida, para seguir nela com menos dor. A pergunta que se coloca é: por que Swann ia querer morrer por “une femme qui ne me plaisait pas, qui n’était pas mon genre !”? Para Swann as uvas ainda continuam verdes.

Marianinho por sua vez é colocado em situação que consideramos limite, na qual a formação escolar e “caseira” é posta em ação, pois seu regresso se deve a um motivo que foge do seu domínio: o enterro do Avô/pai. As implicações da vida social na ilha, localizadas no tempo (tradição), exigem um diálogo atualizado. Esta exigência é colocada pela *nova configuração social*, na qual as velhas fórmulas com que eram

resolvidos os “desígnios” de Luar-do-chão necessitam de uma *reconfiguração*. Neste caso, o tempo presente, em alguma medida, necessita romper com o tempo do passado. Sem “constrangimentos”, abre-se mão de estruturas hierárquicas de outrora, pois quem realiza o enterro é o neto/filho, e não o primogênito (o mais velho). Coloca-se a necessidade de saber mediar e transitar entre o antigo e as heranças dos tempos de colonização e, principalmente, com os desafios colocados pela *nova configuração social* da pós-independência. Para tanto, a formação escolar é acionada frente às implicações que o “desejo e a morte” colocam para Marianinho. O primeiro, o desejo pela Nyembeti, “...o corpo cheio de formato, me desperta”, coloca a impossibilidade de ser racionalizado (formação escolar); já o segundo exige um misto de prudência e “formação familiar ou caseira”. Portanto, obriga a relacionar a dupla formação na excelência de um sujeito *inter*. Para esse as uvas já começam a parecer maduras e palpáveis.

Já, Diadorim executa “...o declarado, no real”, até porque é este desejo de “executar” (no sentido de matar) que a leva a participar de um universo que para ela é novo. Neste sentido, pode-se dizer que, para ela, o universo dos jagunços ou “*sistema jagunço*”⁶⁴ passa a ser tomado como uma *nova configuração social*. Para viver ali, forja uma outra sexualidade, por meio da qual elabora uma relação com Riobaldo, única e distante, do ponto de vista de efetivação convencional (carnal), uma vez que só ela sabia da sua sexualidade⁶⁵. O amor que passa a sentir (e compartilhar) por Riobaldo é único, porém irrealizável, o que o torna distante, para não malograr seu objetivo primeiro. Note-se que o distante aqui não designa a Tradição que está distante no tempo, mas sim aquilo que não pode ser realizado. A exemplo do amor pelo conhecimento em Platão, quando se refere ao método socrático, o amor entre Diadorim e Riobaldo não é consumado (no sentido de consumir o casamento). Desta vez há uma *hiper-funcionalização* da racionalidade para que não sucumba ao desejo. Esse procedimento encontra ecos no comportamento de Odisseu diante do canto das sereias. Portanto, pode-se dizer que Diadorim contempla⁶⁶ Riobaldo, mas não sucumbe, tampouco se dilui

64 Para Willi Bolle (2004, p. 98), o “‘sistema jagunço’ é uma instituição [que] se auto-encena e debate sobre si mesma, com todos os seus elementos: os chefes, os subordinados, os combatentes do lado de cá e o inimigo, a guerra, o crime, a lei, o poder e as estruturas econômicas e sociais.”

65 Pode-se dizer que aqui se encontra uma outra possibilidade de leitura do poder de Diadorim, enquanto mulher e ciente do desejo recíproco, sobre Riobaldo.

66 Pode haver aqui uma possibilidade de aproximação com a ideia de fruição estética

nele a ponto de perder sua autonomia. Porém não escapa da dor, frustração, ciúme e resignação próprios do sujeito desejanste ciente da impossibilidade de realizar seu desejo. Argumentamos, no subitem III.3, que, para alcançar seu objetivo, Diadorim, em última instância, nega a síntese de chegar a uma satisfação pessoal com Riobaldo (do ponto de vista de realização matrimonial). Isto é próprio do sujeito que sabe que “as uvas estão maduras”, pode tocá-las, cheirá-las, contemplá-las, porém, tomado por outro desejo (vingança), nega-se a comê-las.

Os três personagens, cada um a seu modo, empreendem, portanto, modos diferenciados de objetivar a sua formação diante das implicações colocadas pela *configuração social*. Vale lembrar que “...as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas” diante das forças antagônicas próprias da relação contextualizada (Grifos meus para realçar a ideia do movimento). Não é mais possível conceber a relação com o outro e com a cultura a partir de definições rígidas diante do incomensurável: a vida. Por outro lado, sem a consciência do assujeitamento sugerido pelos mecanismos sociais, continuamos eufóricos na recepção das migalhas do outro. Em uma palavra: exigimô-las! Nossa hipótese central, nos subitens deste capítulo, é de que ao *conhecer* (assim como o faz Swann); ao *mediar* (a exemplo de Marianinho) e ao *negar a satisfação imediata* (inspirados em Diadorim), talvez tenhamos, nesta tensão, indicações para se pensar numa possibilidade de realização do sujeito na *nova configuração social*, também superável na *dinâmica da história*, uma vez que esta tensão não é tomada do ponto de vista receituário. Portanto, nos atentemos também para a fertilidade da intuição (do insight) analítica. Esta ideia deve acompanhar a leitura dos próximos subitens, ou seja, deve-se ter claro que “la philosophie est une pensée perpétuellement *in statu nascendi* (...) en philosophie, le processus importe autant que le résultat, voire que processus et résultat [...] sont la même chose.” (ADORNO *apud* TIEDEMANN, 2006, p. 213).

3.1 Swann e a formação objetiva

Como já anunciado acima, os três romances analisados nos oferecem elementos para refletir acerca da cultura em Th. W. Adorno e,

necessária diante de uma obra de arte, porém, no momento, não possuímos elementos para desenvolver esta ideia. Fica como sugestão.

em alguma medida, contextualizada na necessidade de uma nova configuração do social apontada pelos Estudos Culturais e por García Canclini. Verificamos, aqui, o afunilamento das tensões teóricas anteriormente mencionadas para pensarmos as implicações dialéticas da formação objetiva do sujeito. Para tanto, necessitamos estabelecer conexões e desconexões no contexto social de cada personagem analisado. Faz-se importante, no projeto de *à la recherche du temps perdu*, localizar o conceito de *mémoire involontaire*. Pois, este conceito é o fio condutor de todos este projeto proustiano. Porém, nos limites desta tese, a *mémoire involontaire* será tomada como pano de fundo, porque entendemos a extrema importância desta categoria em Proust, mas nossas análises se concentram, em especial, na formação objetiva e em como Swann se relaciona com manifestações culturais (com as obras de arte, a pintura e a música, por exemplo) e com o amor que alimenta por Odette de Crécy. Portanto, não abrimos mão de compreender a *mémoire involontaire* como um conceito primordial da vida e da paixão de Swann por Odette. Porém, enveredar-se por essa via nos obrigaria, no mínimo, à leitura do monumental projeto de *à la recherche du temps perdu*. Por isso nos limitaremos apenas mencionar tal conceito por meio dos nossos interlocutores.

No texto “entre sonho e vigília: quem sou eu?”, Gagnebin (2006), toma o local do sonho e da vigília como próprios para a produção do pensar. Para dissertar sobre este tema, a autora tem como norte o texto das meditações de Descartes (a primeira, que traz a seguinte tese: “mesmo quando estamos dormindo não paramos de pensar”) e o processo de elaboração do projeto d’*Em busca do tempo perdido*. Este projeto, como todos sabem, foi elaborado, na sua maior parte, no momento de doença do seu autor, e mesclava os *insight* ocorridos entre a vigília, o sonho e a realidade. O material para o romance foi materializado a partir destas três instâncias subjetivas do autor, diz Gagnebin. Nas breves aproximações que a autora faz entre Descartes e Proust, argumenta que a experiência do sonho é própria de um pensar também autêntico, pois pode se tornar uma extensão das problemáticas vividas na materialidade do sujeito. No caso de Proust, este momento de vigília reacende, ou melhor, “corporifica” as mais profundas experiências do sujeito, que posteriormente serão materializadas na escrita. É a partir de cenas do passado, que nos parecem “insignificantes ou simples”, que Proust retoma as experiências profundas que habitam o inconsciente de cada indivíduo. São individuais porque cada sujeito no seu inconsciente tem memórias particulares, obnubiladas pelo véu da

produtividade social. Tais memórias se coletivizam na medida em que, independentemente do sujeito ou do contexto social, todos temos algo a ser lembrado. Essas memórias quando reavivadas tornam-se “prova modificadora de si mesmo” (GAGNEBIN, 2006, p. 541). Elas são fruto do acaso que surge naquilo “que acontece [com a pessoa] sem que (...) tenha querido ou previsto; ele [o acaso] não é fruto de decisões conscientes, ele escapa ao controle, ele não depende de ‘nossa inteligência.’” (GAGNEBIN, 2006, p. 556). Para reafirmar esta instância de extrema importância da casualidade, Gagnebin se remete ao próprio Proust, que define o acaso como “... as circunstâncias que nossa vontade não preparou pelo menos com vistas do resultado que elas terão.” (GAGNEBIN, p. 555, In: PROUST, 2006). Esse processo é o que o autor define pelo conceito de *mémoire involontaire*.

la fidélité à l'enfance est une fidélité à l'idée du bonheur, duquel Proust ne voulait pour rien au monde être dépossédé. [...] la polarité du bonheur et de l'éphémère le renvoie au souvenir. Ce n'est qu'en celui-ci que l'expérience intacte se réalise bien au-delà de l'immédiateté, et c'est à travers lui que le vieillissement et la mort semblent vaincus dans l'image esthétique. Ce bonheur du salut, qui ne veut rien céder de lui-même, s'appelle aussi: renoncement absolu à la consolation. (ADORNO, 2004, p. 227-230).

Para mais bem entender este conceito, recorremos ao exemplo da famosa passagem em que o protagonista (narrador), contra a sua vontade, se senta para tomar um chá com bolinho, a famosa *madeleine*; e, ao mergulhá-lo na xícara de chá, reacende (reaviva) de forma não planejada inúmeras lembranças no seu espírito como “l'évidence de sa félicité”. Em Proust, este tempo de reconhecimento de experiências significativas e da felicidade na vida está localizado na infância, pois é lá que o herói é imediatamente remetido por meio do acaso que aciona a memória involuntária. Em outras palavras, toma consciência de um “temps intérieur, que le héros ‘retrouve’ en soi grâce à la mémoire involontaire”, afirmam Rey e Rogers (2007, p. IV).

Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le

chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière. (PROUST, 2007, p. 45).

Neste processo legítimo de criação artística, Benjamin consente que o projeto d'*Em busca do tempo perdido* é “(...) o resultado de uma síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do pensador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica.” (BENJAMIN, 1994, p. 36). No que diz respeito a este projeto ser autobiográfico existiria uma controvérsia, pois segundo Rey e Rogers (2007, p. XI), “le *Temps retrouvé* [último volume publicado em 1927] paraît démentir, en fin de compte, cette convergence formelle entre l'œuvre de Proust et celle de son héros; (...) Proust signifie qu'il a des visées plus hautes que celles de satisfaire aux lois d'un genre.” Mas, contornando essa polêmica, pergunta Benjamin, Marcel Proust se serve mais do “...trabalho da rememoração espontânea, em que a recordação é a trama, e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope⁶⁷, mais que sua cópia?” (p. 37). Esta “rememoração espontânea”, uma *memória* acionada de forma *involuntária* (não programada), remete a uma experiência suprema a partir de eventos longínquos da experiência do sujeito. Eles, os eventos, não se localizam no puro esquecimento, mas este é o seu guardião para que somente sejam tocados com sutileza,

⁶⁷ Como todos sabem, na espera do seu esposo Odisseu e pressionada por inúmeros pretendentes, Penélope tecia de dia e de noite desfazia todo o trabalho do dia. Este processo tem implicações que podem ser analisadas por diferentes abordagens. A referida passagem encontra-se no Canto 2 do primeiro volume da *Odisséia* “Telemaquia”. Depois das súplicas e acusações de Têlmaco, filho de Odisseu, Antínoo contestou: “Telêmaco, enredador, insuportável! O que ouço?! Queres ridicularizar-nos? Sujar-nos? A culpa/ não é dos pretendentes, não é dos cidadãos,/ culpada é a tua mãe, versadíssima em astúcias./ Já estamos no terceiro ano, logo virá o quarto. Esta/ mulher tortura corações. Lá no fundo! Enche-nos/ de esperança, promete, manda mensagens. Seu/ pensamento, no entanto, anda em outro lugar./ Vejam os truques da torturadora: tramou instalar/ nos seus aposentos um tear, um primor, enorme./ Disse em seguida: ‘Meus queridos pretendentes./ Odisseu morreu. Quanto ao casamento, nada/ de atropelos. Fiquem tranquilos. Preciso terminar/ um manto antes que os fios se corrompam. Trata-se/ de uma mortalha para Laertes, um herói. A Moira/ implacável o levará em breve nos braços da/ morte dolorosa. Não quero que me recriminem/ em público. Poderiam dizer: jaz sem mortalha um homem rico.’ Foi o que alegou. Abateu nossos/ corações viris. Passava os dias atarefada. Mas à/ noite, à luz de tochas, desfiava o tecido. Trapaça/ de três anos! Enganou-nos, ludibriou todos. No/ começo do quarto ano, volvidas as estações, uma criada (bem informada) a denunciou. (HOMERO, 2007, p. 43).

pela necessidade de reapropriação da experiência subjetiva daquilo que o processo de reificação subtrai do sujeito. Adorno definiria este sentimento em Proust como:

Le sentiment du connu au milieu du plus singulier qui émane de lui [Proust] est dû à la discipline unique avec laquelle il dispose de ce que chacun a su jadis dans l'enfance, a refoulé [faire rentrer en soi ce qui veut s'extérioriser] et qui lui revient maintenant avec la force de l'intime. (ADORNO, 2004, p. 231).

Por meio de uma memória, acionada pelo acaso, que toma o sujeito de assalto, o sujeito é transportado para algum momento significativo da sua vida, cujo tempo, em que se “viaja”, é vivido com o inocente desprendimento feliz, sem deixar, porém, de ter sérias implicações para o espírito que reconhece os seus limites. Se o narrador é aquele que viaja no tempo (os velhos, os camponeses) e no espaço (o marinheiro), como mencionado anteriormente, é possível dizer que o que o caracteriza é a possibilidade de *viajar*, “pois este tem história para contar”. Em Proust, nesta viagem, *sur place*, o sujeito se apropria daquilo que é próprio do narrador: a possibilidade de narrar. Mas, desta vez, este viaja no tempo intrassubjetivo para recolher substâncias a serem trazidas à luz do espírito para que sejam “narradas” ao próprio espírito. Ou seja, para que o espírito tome consciência de forma a se apropriar desta experiência trazida dos lugares mais recônditos de sua memória. Mais uma vez, vislumbra-se, neste processo, o procedimento de materialização da obra de arte, isto é, a tradução da ideia em material possível de ser apreendido por outros sujeitos. Segundo Antoine Compagnon (2007, p. IX), Proust “...avait alors trouvé dans la réminiscence, fruit de la mémoire involontaire, l'espace et le temps où la vie prenait la profondeur de l'art. (...) La composition manquait, c'est-à-dire une fin, qui fera de l'art une théorie de la mémoire dans la Recherche...”. Isto é flagrante mesmo na impossibilidade de apreensão do objeto desejado pelo protagonista, em especial, no *Un amour de Swann*. Pode-se dizer que a ascese (a busca para o alto) que Swann realiza em relação à Odette coaduna-se com a atitude do sujeito frente à obra de arte, porém sem abrir mão desta última diante da sua inacessibilidade. Tanto que aquilo que o atraía nas mulheres era a sua semelhança com as obras de arte para só depois acender o desejo pela posse delas.

Este procedimento de o amor pela arte (cultura) impulsionar, por meio de semelhança, o amor pelas mulheres, lhe era recorrente, o que traça uma linha imaginária no percurso das duas relações. Por meio da racionalidade, fruto de sua cultura e erudição, Swann conhecia os meandros da arte e cultuava os grandes mestres. Mas, no momento de apreciar a arte, ele abdicava de tal racionalidade no privilégio da sensibilidade sublime. Portanto, diante da arte, Swann realiza um movimento de “privilégio e negação” de sua racionalidade. A “negação” não se dá de forma premeditada, pois somente por meio da racionalidade é que se apropria dos detalhes técnicos das obras de arte; mas, diante da obra de arte, Swann, tomado pela beleza, “vira as costas” para tal racionalidade no abandono de si na obra de arte. Na relação de “amor e ciúme”, que viera a alimentar por Odette, verifica-se uma extensão deste processo. Depois de nela reconhecer a semelhança com a obra de arte⁶⁸, Swann é tomado por um amor, uma entrega, que o aliena de sua racionalidade, mas, é por meio dela que elabora meios de ficar cada vez mais próximo da pessoa amada (me refiro aos artifícios dos quais se valia para vigiar Odette, por exemplo). Este procedimento ilumina, por assim dizer, a compreensão do percurso formativo de Swann no contexto cultural em que estava inserido. Os conceitos de indústria cultural e de autocrítica da cultura, presentes em Adorno, oferecem pistas importantes à leitura da formação objetiva de Swann. Talvez nos equivoquemos pelo didatismo na apropriação destes conceitos, mas no campo educacional a análise de Swann justifica explicitar, metodicamente, em que estes conceitos incidem na formação do sujeito.

Concebemos Swann como a materialização da autocrítica do sujeito, neste caso, mediado por sua erudição. Para tanto, foi preciso imergir dentro de um dado contexto, “petit groupe”, para, junto com sua própria autocrítica, realizar uma crítica imanente deste contexto. A indústria cultural, como trabalhado no segundo capítulo, conserva os indivíduos numa pseudo-satisfação (semiformação), “...une fois qu'ils sont parvenus à s'y habituer, les divertissements médiocres ou les

⁶⁸ A semelhança com a imagem de Zéfora, a filha de Jetro, que se vê no afresco da Capela Sistina, pintada por Botticelli. Devo esta dica ao querido professor Bruno Pucci na ocasião do seu parecer (16/06/2009) ao texto apresentado para o exame de qualificação. Por outro lado, é importante lembrar que foi Mme. Odette de Crécy “une petite perfection” que o levou ao grupo dos Verdurin. E, em relação às mulheres, “Swann, lui, ...cherchait (...) à passer son temps avec les femmes qu'il avait d'abord trouvées jolies. (...) les qualités physiques qu'il recherchait ...lui rendaient admirables les femmes sculptées ou peintes par les maîtres qu'il préférait.” (PROUST, 2006, p. 14).

supportables ennuis qu'elle renferme" (PROUST, 2006, p. 14). Já a autocrítica exige do sujeito, uma vez imerso num contexto (cultura), realizar um movimento de dele emergir por meio de uma crítica imanente. Esta crítica é manifestada de forma contundente no final do livro. Antes, portanto, ao mostrar uma certa reserva ao grupo dos "fiéis", Swann não tinha legitimidade.

O exercício da crítica imanente demanda o conhecimento do objeto a ser criticado. Podemos, então, pensar em Swann como aquele que transita, enquanto erudito, nos interstícios que constituem o grupo social a que frequentava. Ele adentra tal grupo para realizar um movimento que explicita os interesses, as intrigas, a projeção no outro do desejo de emancipação. A formação erudita é pensada também para angariar posições e prestígio de um certo ciclo social. É em direção a si mesmo que Swann realiza, também, uma autocrítica de sua própria formação. Ela é posta em questão para poder ser reforçada num outro patamar.

Pode-se dizer que Swann instaura uma primeira relação de repulsa ou desdém. A repulsa não é explicitada agressivamente, mas sim camuflada no esnobismo frente aos valores alheios que ele ainda desconhecia, num prazer galante pelo reconhecimento de suposta superioridade em sua formação de conhecedor de obras de arte. A repulsa manifestava-se no conhecimento profundo da arte apreciada neste ambiente, por exemplo, a música do pianista. Apesar deste grupo apreciar tal arte, ela tomava um valor particular de distração. Podemos dizer que a apreciação da arte pelo coletivo se diferencia da de Swann (o particular), reconhecida como mais legítima pelo próprio grupo, pois a sua apreciação denunciava o sentimento do belo ao ser tocado pela frase musical do pianista, por exemplo. Este procedimento demarca uma posição de diferenciação com os demais, que somente esboçavam um interesse utilitário pela arte. Isso pode ser verificado na demonstração impar de entrega diante da mesma música, que suscitou em Swann um "...amour pour une phrase musical [a pequena frase de Vinteuil]." (PROUST, 2006, p. 37). Poder reconhecer a profundidade desta "frase" faz com que germine uma inquietude própria daquele que anseia conhecer. Busca-se, assim, por meio do intelecto e dos seus mecanismos a possibilidade de ir além do que já se conhecia. De acordo com os pressupostos adornianos, a Formação de Swann, diante deste procedimento, indica um sujeito esclarecido, que reconhece o sublime, o inominável na arte e flagra, assim, o limite da própria racionalidade. Portanto, aquilo que não pode ser explicado cabe à sensibilidade como,

por exemplo, a aurora que surge no horizonte ou o arco-íris que se distancia cada vez que nos aproximamos dele.

Depois, Swann se entrega a fim de compartilhar o comportamento corrente (apesar da sua erudição). Esta erudição era colocada em prática para, por exemplo, “...en matière d’art à conseiller les dames de la société dans leurs achats de tableaux et pour l’ameublement de leurs hôtels.” (PROUST, 2006, p. 13). Esta fase, que pode ser denominada “intermediária”, configura-se naquela em que Swann se entrega aos ditames da *sociedade administrada*, que tem nos partícipes deste pequeno grupo os seus fiéis representantes. Nela não basta possuir algum conhecimento se este não produzir resultados práticos quando funcionalizados na vida padronizada. Ao indivíduo que está de posse de algum bem, neste caso imaterial (a erudição), são logo facilitados os meios para que este bem seja funcionalizado na excelência da utilidade prática. A sua pertinência, portanto, é medida na sua serventia para a manutenção da vida, que, de certa forma, se torna vegetativa. Mais adiante voltaremos a este tema quando tomarmos Swann como aquele que pode se entregar perdidamente à *demi-mondaine*.

É por meio da “autocrítica” que, finalmente, Swann pôde emergir deste “pequeno clã”. Essa “autocrítica” inaugura o novo na relação com o objetivo, pois é fruto de um conhecimento social profundamente vivenciado. As fases anteriores fizeram com que Swann adquirisse o conhecimento e o desejo suficientes para não mais querer a mulher que o apresentou àquela vida (dos Verdurin), a qual repudiou, vivenciou e abandonou. Mesmo que isso certamente significasse o fim do convívio com aqueles com quem ele passou a compartilhar certos códigos. Pode-se dizer que este reconhecimento da não necessidade deste convívio ressalva, em alguma medida, aquilo que o sujeito pode salvar de si numa sociedade que a tudo usurpa. Para isso, no entanto, é necessário um sujeito que reconheça os limites de sua possibilidade de ação para poder ampliá-los. Nestes três níveis, em que localizamos o relacionamento de Swann a partir da sua formação, é que os dois conceitos indicados, autocrítica e crítica imanente, são importantes.

A autocrítica, por exemplo, é observável na entrega incondicional de Swann ao amor de Odette⁶⁹. Swann, nesse caso, realiza uma dupla

⁶⁹ Swann “...se rendait bien compte qu’elle n’était pas intelligente (PROUST, 2006, p. 76). Mas é importante notar que o sr. Forcheville tecia elogios à Odette de Crécy como uma mulher que tinha um ar de inteligente e esperta (viva), diz ele: “Mais Mme de Crécy, voilà une petite femme qui a l’air intelligente, ah! Saperlipopette, on voit tout de suite qu’elle a l’œil américain, celle-là !” (PROUST, 2007, p. 258).

ação crítica, uma dirigida ao seu grupo e outra a ele mesmo. Ou seja, os elementos por ele apropriados para demonstrar as incongruências e congruências sociais podem ser também pensados em direção a si próprio. Portanto, refletem nele como uma ação recíproca no sentido do próprio sujeito. A crítica em direção ao grupo ocorre na medida em que sua paixão cega e o abandono da racionalidade o fragilizam. É como se ele estivesse questionando a legitimidade de admirar algo que, a princípio, não o eximiu do assujeitamento propiciado pelo amor, pois, ele, como um sujeito esclarecido, tem a consciência de que a admiração deve ser devotada àquilo que possa encaminhar o sujeito ao exercício de sua liberdade, para não se transformar em mais um momento de alienação como o era para aquele pequeno grupo que não almejava mudar sua situação. Sua sujeição, portanto, ao explicitar-se, denunciava, de forma silenciosa, que não se deve admirar aquele que não é livre o bastante para não depender do outro. Em forma de exemplo, ele mostra o quanto é perigosa e potente a força de um amor que suplanta até uma formação considerada elevada. Em outras palavras, se a *demi-mondaine* conseguiu realizar tal proeza em um homem com sua formação, isso denuncia o estado de alerta que deve pairar no grupo. E, assim, a crítica volta contra si mesma quando anuncia a visão equivocada que alimenta as análises sociais apressadas. Como sua formação não o salvaguardou diante de uma mulher que o “consumiu”, afirma-se o seu limite na eloquência do equívoco que a considerou superior. Pode-se dizer que esta *demi-mondaine* se apropriou de forma significativa do lugar da “marginalidade” (a). Como Odette não pertencia de forma visceral e sim transitória ao grupo dos Verdurin, ela se valeu do lugar da marginalidade como um local legítimo para a sujeição do outro. Tampouco o fez de forma meticulosa, mas isso é consequência das relações sociais que escapam a racionalizações estanques. Por isso o espanto que produziu, no final, o reconhecimento de que uma pessoa do alto de sua formação erudita não poderia se submeter a uma *demi-mondaine*. Foi a formação erudita que possibilitou este reconhecimento, pois é dela que Swann é o protótipo. Portanto, as acusações de preconceito, neste caso, tornam-se memórias esculpidas na areia, cujo mar é a manifestação do tempo que a nada se curva.

O movimento crítico que a arte realiza, conforme anunciamos no primeiro capítulo, pretende mostrar o quanto esta se torna *faibles* no seio da sociedade que a concebe. Já o movimento crítico do sujeito diante da realidade vivenciada descontrola-se diante das imbricações do amor. O amor desestabiliza toda e qualquer formação anunciada pela erudição de

Swann, o qual se mostra inapto ao relacionamento *en demi-monde et avec la demi-modaine*. A inadaptabilidade ao tipo de amor que Odette lhe oferecia, mostra, também, o anverso da situação, ou seja, confirma a resistência do sujeito diante dos mecanismos de padronização, pois o estilo de vida da mulher desejada era conhecido de todos os amantes que a frequentavam, mas não era aceito, de forma tranquila, por Swann. Portanto, ele passou a viver adaptado ao contexto, mas inadaptado ao caráter de sua relação, demonstrando, assim, um obsessivo ciúme e desejo de controlar. Conforme anunciamos no segundo capítulo, o “fracasso”, numa sociedade desumana, configura-se na denúncia dos limites do estado das coisas. São as veias que ainda pulsam sob o véu sufocante da funcionalização do sujeito. Como é sabido, todos naquele grupo, que Swann, o protótipo da autocrítica do sujeito, passou a frequentar, tinham que conseguir a adoração e aprovação dos Verdurin, sob pena de serem rechaçados como inaptos. Swann, cego de um amor que o tornava cada vez mais “fiel”, denunciava por suas atitudes quão longe se encontrava de obter êxito. Isto é, o amor fiel de Odette.

Mais comme il aimait Odette, comme il avait l'habitude de tourner vers elle toutes ses pensées, la pitié qu'il eût pu s'inspirer à lui-même, ce fut pour elle qu'il la ressentit... [...] Mais il croyait qu'elle était désirée par tous les hommes qui se trouvaient dans l'hôtel et qu'elle-même les désirait. (PROUST, 2006, p. 126 e 129).

Swann anuncia como a formação e a conformação, no sentido de adaptabilidade cultural do erudito, agem *no e a partir* do sujeito, quando este as concebe como referências para sua posição social. A primeira, a formação, foi aquela que acionou o estado de alerta que codificou os mecanismos de convívio no contexto em que adentrava. Já a segunda, a conformação, confirmou o processo de aceitação que o fez compartilhar e defender os pressupostos daquele contexto. As duas instâncias protagonizam no sujeito uma tensão que culminou na derrota da primeira no primeiro momento. Uma vez que Swann passou a compartilhar dos códigos, ele disponibilizou sua formação para a manutenção deste contexto. Por exemplo, quando ele não estava com Odette, ele dedicava seu tempo a jantares em outros restaurantes, onde era conhecido, para preservar laços, caso Odette viesse a precisar. O sujeito (Swann) comporta-se de forma a confirmar o pressuposto sob o qual a cultura fora pensada pelos que a possuem, qual seja: amainar as

mazelas sociais do possuidor. Os Verdurin aceitam-no no grupo e alargam seu espaço de ação para que ele se sinta confortável. Porém, é um conforto que almeja o estado de inércia dos participantes do contexto já deteriorado pela formação que se acredita completa. A centralidade da cultura erudita *na e com a* qual Swann se conforma vem a atender os argumentos e algumas concepções da arte como parte prevista na engrenagem que funcionaliza a cultura: no caráter de pertencimento e legitimação das relações sociais. É como se um sujeito com as características de Swann já fosse parte prevista do clã dos Verdurin, pois eles necessitavam de alguém que legitimasse a apreciação medíocre que tinham da arte. Ou seja, Swann serve como um “selo” do erudito, que atesta a falsidade vivenciada naquele ambiente. Assim, a arte, quando colocada em prática como instrumento, apenas confirma a pseudoerudição dos seus apreciadores. Swann, então, assim como a arte, torna-se um elemento diferenciador naquele grupo, porém materializado de forma funcional.

Il [Swann] voyait le pianiste prêt à jouer la sonate *Clair de lune* et les mines de Mme Verdurin s’effrayant du mal que la musique de Beethoven allait faire à ses nerfs : « Idiote, menteuse ! s’écria-t-il, et ça croit aimer *l’Art* ! » Elle dira à Odette, après lui avoir insinué adroitement quelques mots louangeurs pour Forcheville, comme elle avait fait si souvent pour lui : « Vous allez faire une petite place à côté de vous à M. Forcheville. » « Dans l’obscurité ! maquerelle, entremetteuse ! » « Entremetteuse », c’était le nom qu’il donnait aussi à la musique qui les convierait à se taire, à rêver ensemble, à se regarder, à se prendre la main. Il trouvait du bon à la sévérité contre les arts, de Platon, de Bossuet, et de la vieille éducation française. (PROUST, 2006, p. 134).

A partir dos elementos que mediatizavam a convivência dentro do “*petit noyau*”, Swann realiza uma crítica por dentro da cultura na qual ele se formou e com a qual deve se relacionar. *Mergulha* “incondicionalmente” no seio desta, no sentido de não permitir ser guiado pelas emoções, que nos traem, ao relacionar-se com os membros do grupo que frequentava, apesar de se entregar às emoções na sua relação com Odette, personagem que, neste caso, pode ser pensada

como a “*petit noyau*” dentro do grupo frequentado por Swann. Por isso se justifica o “desajuste” entre a inadaptabilidade dentro da relação a dois e a adaptabilidade dentro do “pequeno grupo”. Pode-se dizer que Odette desafiava suas convicções formativas, enquanto as relações no grupo eram de fácil absorção. O sujeito é incentivado a manter-se atento para as incertezas do amor, pois frente a este nada que ele carrega como formação lhe é muito útil. A entrega que Swann protagoniza em relação à Odette, de certa forma, anuncia os limites interpostos pela necessidade de manter-se vivo. Ou seja, privilegia em primeiro lugar as próprias necessidades subjetivas para seguir vivendo, pois ele flexibiliza suas convicções, suas energias psíquicas, quase chega a preferir a morte, “...j’ai voulu mourir...”, enfim abre mão de seu ser frente ao outro, que lhe é, a certa altura, indiferente. Como superar esta situação de necessidade de estar ligado por qualquer meio ao outro?

A mesma liberdade, da qual Swann pode se vangloriar, encontra sua equivalência naqueles que participam da indústria cultural. Ele se pensa livre para participar deste grupo e, em contrapartida, adapta-se à conformidade do grupo. O sujeito que participa da indústria cultural também se crê livre na escolha de qual produto cultural consumir ou de qual canal de televisão assistir, mas esquece-se de que ele só pode assistir aos canais disponíveis. A adesão é feita de forma voluntária, sem coerções explícitas ao participante, que sempre tem pronto o discurso de possuir o controle para abdicar daquilo que consome. O movimento de adaptabilidade requerido pela indústria cultural da forma como funcionaliza e é funcionalizado nas relações sociais é reproduzido pelos membros do grupo. Swann localiza-se na posição daquilo (objeto) e daquele (sujeito) que é desejado na sociedade de que participa. É flagrada a posição do primeiro em Odette, pois “c’est aussi du respect qu’inspirait à Odette la situation qu’avait Swann dans le monde...” (PROUST, 2006, p. 77); a posição do segundo se manifesta no desejo incessante de Mme. Verdurin pela sua presença, assim como desejava a companhia da maioria das pessoas que frequentavam a casa dela.

- Eh bien ! amenez-le votre ami, s’il est agréable. Certes le « petit noyau » n’avait aucun rapport avec la société où fréquentait Swann, et de purs mondains auraient trouvé que ce n’était pas la peine d’y occuper comme lui une situation exceptionnelle pour se faire présenter chez les Verdurin. (PROUST, 2006, p. 13).

Por outro lado, inverte-se esta situação em relação à Odette, apesar do respeito que ela tinha pela posição dele no mundo, pois disso ela também usufruía, haja visto que fora ela quem o levava para os Verdurin. No fundo “...elle trouvait Swann, intellectuellement, inférieur à ce qu’elle aurait cru.” (PROUST, 2006, p. 76). Ele passa a ser, frente a Odette, o sujeito que a deseja, ou seja, ela passa a ser o objeto desejado. Essa complicada trama reflete as relações sociais em diferentes instâncias e até mesmo no âmbito da indústria cultural, como trabalhado no segundo capítulo. Este movimento de verso e reverso na relação traz algumas implicações que o torna pivô, de certa forma, das relações que envolvem Odette, pois ele passa a ser, em alguma medida, o objeto de desejo que deseja outro objeto que, por sua vez, o tem como contingencial. A dificuldade que se coloca aqui talvez possa justificar as decisões tomadas pelo sujeito que enfrenta esta situação, pois, um “caminho” (sentido) deve-se tomar para justificar o lugar da “fala”, ou seja, a posição que o sujeito ocupa diante das vicissitudes das relações sociais.

Swann, todavia, mostra, a partir de sua formação como sujeito, aquilo que o danifica no meio de que tem de participar. Por exemplo, ele não procurava satisfazer-se na admiração à beleza das mulheres com quem passava o seu tempo, mas mesmo assim procurava passar o tempo na companhia de mulheres consideradas belas. É importante observar a mudança vetorial para perceber que ele, neste caso, desfuncionaliza a beleza (o *para quê?*), e, ao revés, funcionaliza o seu tempo, dispondo-o para a beleza (o *por quê?*), mesmo que, neste caso, a admiração não se configure no primeiro impulso. Livre do primeiro questionamento (*para quê?*), o sujeito é impulsionado a reconhecer sensivelmente a beleza que o cerca e vivenciá-la. Já o segundo questionamento se justificaria, em comum acordo, pela sensação causada pela beleza. A sensação, de agrado causada pelo belo, se dá diante da representação do objeto frente àquele que se agrada. O sentimento causado por este objeto da representação é refletido no sujeito em forma de prazer ou desprazer. Portanto, “[...] lui, ne chercher pas à trouver jolies les femmes avec qui il passait son temps, mais à passer son temps avec les femmes qu’il avait d’abord trouvées jolies.” (PROUST, 2006, p. 14). Se há o privilégio na admiração, como vemos com Odette, acaba criando-se uma relação de dependência. Por isso o deleite na relação com as outras mulheres com quem passava seu tempo. Era importante para Swann estabelecer esta diferenciação.

Dentro do “petit noyau”, as relações acabam se transformando em relações fabricadas para manterem um vínculo estreito e aleatório com os dispositivos internos do núcleo social frequentado por Swann. Mme. Verdurin, por exemplo, queria todos próximos, não importava quem fosse, desde que a agradassem, “[Mme. Verdurin] Elle dira à Odette, après lui avoir insinué adroitement quelques mots louangeurs pour Forcheville, comme elle avait fait si suivent pour lui [Swann].” (PROUST, 2006, p. 134). Odette apreciava a companhia dos homens, desde que tivessem algo, momentaneamente, a lhe oferecer: Swann, Forcheville, assim como tantos outros. Swann se via obrigado a estar ali, apesar de detestar alguns dos mecanismos que funcionalizavam aquele grupo, denunciando a saga da inadaptabilidade em um ambiente que pode ser inóspito. Ele adentra este grupo na fruição de uma força que passou a ser sedutora, ou seja, abdica das amarras diante do *Canto das sereias*⁷⁰. Odette encarna aquilo que é refutado subjetivamente – *demi-mondaine* – e, ao mesmo tempo, almejado objetivamente. Ela desfruta de toda a atenção de Swann e garante a funcionalidade objetiva do desejo deste.

Swann “...fait servir son érudition en matière d’art à conseiller les dames de la société dans leurs achats de tableaux et pour l’ameublement de leurs hôtels [...]”, como dito mais acima (PROUST, 2006, p. 13). Mas aqui esta citação nos remete a uma outra referencialidade. No momento em que Swann coloca sua erudição “a serviço de...” deflagra-se a funcionalização deste saber, a exemplo daquilo que fazem os críticos da cultura de forma mais ampla. Estes ocupam espaços nos meios de comunicação de massa (rádio, televisão, periódicos, revistas etc.) e têm o direito de qualificar os bens culturais a serem consumidos ou a Arte a ser apreciada socialmente. Segundo Adorno (2001, p. 9), “o decisivo é que o gesto soberano do crítico encena aos leitores a independência que ele não possui, e presume um papel de comando que é irreconciliável com o seu próprio princípio de liberdade espiritual.” Dentro da “prisão” dos proprietários dos meios de comunicação e do imperativo da necessidade de consumo, o crítico delega a liberdade. É um “rei”, por conta do seu conhecimento, “encarcerado” pelos seus súditos e mentores que lhe são dependentes. O conhecimento de Swann sobre as obras de arte fá-lo exercer o papel daquele que dita o que deve ser consumido para a serena manutenção do funcionamento interno do

⁷⁰ Refirimo-nos aqui à interpretação feita por Horkheimer e Adorno (1985) em *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, sobre o regresso de Odisseu à Ítaca.

grupo. Por exemplo, quando ele aconselha a respeito dos quadros a serem comprados para enfeitar os hotéis, Swann se aproxima ao papel dos críticos da cultura na funcionalização da indústria cultural. Ele apenas não o faz com a privação da sua liberdade por *outrem* senão por ele mesmo, pois isso o mantém próximo do objeto desejado. Ele, portanto, serve de objeto que encarna, desta vez explicitamente, aquilo que todos gostariam de ser, ao reconhecerem nele algo que lhes é distante, o conhecimento sobre a obra de arte.

No entanto, esses mesmos sujeitos (os que o admiram), que lhe direcionam, também, em verdade, um ódio, se satisfaziam na situação em que se encontravam. Isto é, uma situação de felicidade proporcionada pelo que podem consumir sem considerarem os mecanismos sociais que os impulsionam para tal consumo. Pode-se dizer que a indiferença anterior era fruto de um acordo coletivo, visto que não havia incômodos pessoais com o entretenimento que a arte (música) lhes proporcionava. Swann, enquanto diferente, desnuda a situação real em que o grupo se encontrava na apreciação musical. Ou seja, ele mostra o quão longe as pessoas se encontravam de ter uma apreciação respeitosa da arte. Algumas vezes em que o pianista começava a tocar, alguns iam para outro salão, e, entre os que ficavam, havia os que continuavam a conversar. Neste ambiente, a música exerce, assim, o papel de entreter as pessoas para que continuem no curso de suas vidas ordinárias. A reflexão que a música demanda e a profundidade dos seus temas são deixadas de lado, num processo que livra o sujeito de reconhecer o seu estado de sujeição à ordem social vigente. Como diria Adorno em relação a arte, se é apenas para funcionalizar e ter o caráter de música de fundo, num salão, bar ou restaurante, é melhor que não haja música. Mas, com isso, corre-se o risco de perceber o quanto as conversas são enfadonhas ou medíocres. A música passa a fazer parte do ambiente, pois uma churrascaria sem música é como se só a carne não bastasse. Tem-se a sensação de que sempre está faltando algo. Assim como sem o pianista, a quem se teciam inúmeros elogios e dedicavam-se diversos mimos, o salão dos Verdurin corria o risco de perecer.

Em meio a isso, “transforma-se” em Swann, o admirado (objeto) e aquele que explicita o seu desejo (sujeito), a necessidade de concretizar o seu objetivo. Ele deve perspectivar a realização da autonomia e não encarnar a representação da felicidade. Este procedimento demanda um esforço que pode obrigar o sujeito a abandonar parte das suas convicções. Para isso, Swann age em dimensões que desconhece, nas

quais tem que reaprender a se relacionar a partir de outras bases. Essas dimensões, por sua vez, não são aquelas pressupostas de forma imperativa no contexto em que estava inserido. Diante do desconhecido ele mimetiza o comportamento coletivo para igualar-se a este. Uma vez mimetizado, ou tornado “fiel”, pode agir livremente como todos sem a reprovação ou a objetivação deste coletivo. A diluição do sujeito torna-se um mecanismo de defesa para não haver uma grande disparidade entre as suas ações e as dos outros, ainda que as ações deste sempre sejam diferentes, pois emanam de outras experiências. Mesmo assim, não seriam identificadas como sendo as de um forasteiro, por ele já estar incorporado ao grupo. É o elemento estranho incorporado ao corpo que segue vivendo.

Neste contexto, a Swann é permitido estabelecer (se envolver em) uma relação amorosa com a *demi-mondaine*, na expressão de Émile Zola. Swann usa de todos os seus artifícios de formação para tentar, em vão, garantir uma relação, na qual exista uma reciprocidade equânime a sua dedicação⁷¹. Em outras palavras, Swann espera que seja recompensado na proporção de sua entrega incondicional ao ser amado, pois, “Swann cherchait à lui [Odette] apprendre en quoi consistait la beauté artistique, comment il fallait admirer les vers ou les tableaux...” (PROUST, 2006, p. 76). A permissividade para si é tolerada, pois aquilo que é considerado “erudito” pode se misturar com o considerado “não-erudito” sem muitos prejuízos para o primeiro. Mas os ganhos se destinam ao segundo, como é claro ao longo da relação estabelecida entre Swann e Odette de Crécy. Portanto, reina, neste caso, a matemática do *fifty-fifty* de forma desigual, ou seja, o primeiro, “erudito”, perde um pouco de sua erudição, enquanto que o segundo, “não-erudito”, ganha um pouco de erudição. Nela, os resultados desta combinação podem ser expressos por: $SS + ss = Ss$ ⁷², isto é, cada um dispõe de cinquenta por cento de chances. É o que pode ser observado nas “últimas” palavras, após a autocrítica, “[...] Et avec cette muflerie

⁷¹ A relação de Swann com Odette acaba sendo quase que a mesma apresentada nas relações trabalhistas, as quais devem ser desiguais, na garantia do lucro ou *mais-valia*, para uma das partes.

⁷² Onde SS = “Racionalidade Nível 2” (Swann); Ss = “Racionalidade Nível 1” (os membros que frequentavam a casa dos Verdurin); e ss = “Racionalidade Nível -1” (Odette, a *demi-mondaine* o que não significa falta da racionalidade, apenas que ela possui uma racionalidade diferente dos demais). Lembramos que esta denominação dos “Níveis de Racionalidade” é aqui utilizada apenas de forma didática e exemplar sem fins de categorização tácita, pois as relações humanas não se dão desta forma.

intermittente qui reparaissait chez lui [Swann] dès qu'il n'était plus malheureux et que baissait du même coup le niveau de sa moralité..." (PROUST, 2006, p. 253).

Para manter o mesmo resultado, esta mistura não pode ser feita por outro participante do grupo que não estivesse no mesmo nível de Swann (SS). A posição inferior, de "Nível 1" (Ss), mudaria a porcentagem, permanecendo apenas com $\frac{1}{4}$ (um quarto) de chance para continuar na mesma situação (Ss). Esta situação demarca, mais uma vez, a diferença entre Swann e os outros, pois a mistura de forma tão intensa quanto o amor de Swann, para os outros não valeria a pena, por isso se contentam apenas com o convívio⁷³. Este, ao menos, não evidencia o risco do outro participante do grupo tornar-se totalmente "Nível -1", se igualando a *demi-mondaine*, pois (Ss) + (ss) = Ss - ss - ss - ss. Portanto, a possibilidade de Swann se igualar aos outros participantes do grupo por meio da relação com Odette é a chance de livrá-los do desejo e do sacrifício de virem a se tornar Swann.

A pseudoliberdade torna-se um momento privilegiado do sujeito para a ação dos mecanismos de conformação social. Assim, tomamos emprestados os termos de Gustave Flaubert, quando este diz que *é nos detalhes que mora o bom Deus*. O objetivo de Swann enquanto um sujeito esclarecido é alcançar a materialização de um grande amor. Portanto, não se pode dizer que ele fracassou, uma vez que o "processo" foi vivenciado de uma maneira intensa. Pode-se dizer que ele concretizou uma experiência subjetiva narrável enquanto podia desejar. Neste sentido, concordamos com a análise de Adorno em relação a Proust, pois, "il vaut mieux sacrifier la vie totale pour l'amour du bonheur total plutôt que d'en accepter un trait qui ne serait pas mesuré à l'aune de l'accomplissement extrême." (ADORNO, 2004, p. 232). Este é o desafio que *Em busca do tempo perdido* traz como fundamento para uma existência mais verdadeira, pois só diante do sacrifício ou da disposição total é que se pode alcançar a totalidade da felicidade.

Swann, quando sucumbe ao amor de Odette, mostra a necessidade do sujeito manter-se vigilante frente à sedução daquilo que pode danificá-lo, sem perder de vista que, no seu caso, "[...]...le désir de connaître la vérité était plus forte et lui sembla plus noble." (PROUST, 2006, p. 118). Para uma melhor percepção da audácia de Swann, é preciso ter em mente aquela de grandes heróis de epopéias Homéricas.

⁷³ O amor de Forcheville por Odette, por exemplo, não se igualava ao que Swann possuía por ela.

Porém, sem subterfúgios astuciosos e protegido apenas pela sua formação erudita, Swann sobrevive à batalha do amor e retorna a si. Ao se entregar sem medidas, Swann assemelha-se a um *Odisseu*⁷⁴ não amarrado no mastro quando ouviu o primeiro concerto da humanidade, o canto das sereias. A entrega de Swann foi livre até as profundezas do desespero, da indiferença do ser amado, da solidão, da espera por migalhas, mas sobreviveu. É importante afirmar que o único deus que protegia o herói proustiano era a possibilidade do amor sublime. É frente a este gigante que Swann estaria indicando uma outra face da luta entre Odisseu e Polifemo⁷⁵, porém este último não previamente embriagado. Diferentemente do Odisseu – e não tomamos esta diferença de forma valorativa, e muito menos comparativa, dado o distanciamento das duas obras –, Swann se assume como sujeito, e a sua formação não o impediu de sofrer. Por outro lado, ele não se *acovardou* ao enfrentar por completo a possibilidade de *bonheur*. Neste sentido, o sofrimento e a necessidade de sobrevivência de Swann podem ser pensados de forma universal. Ou seja, apesar de ser um sujeito individual, localizado num dado contexto, as suas inquietações podem ser alargadas a outras pessoas em diferentes contextos. Swann, como sujeito exemplar, pode habitar diferentes corpos independentemente do contexto, munido apenas das suas convicções formativas contextuais, pois o que está em jogo, comum a todos, é a busca da realização subjetiva no mundo objetivo mediada pela formação de cada pessoa. Não é possível particularizar o

⁷⁴ A esse respeito, Donaldo Schüler alerta, na introdução do texto de Homero, que “não estranhe [quando utiliza] *Odisseu* em lugar de *Ulisses*. [Pois,] a preservação de *Odisseu* nos permite reinventar truques homéricos: [como por exemplo] a invenção e o uso estratégico do nome.” (SCHÜLER, p. 10, In: HOMERO, 2008).

⁷⁵ Assim, Odisseu nos conta, na letra de Homero, a sua luta com Polifemo: “[...] Cansado das lides [Polifemo], caçou dois dos nossos para o macabro banquete noturno. Tomando coragem, falei-lhe bem de perto: vinho tinto enchia a gamela que eu trazia nas mãos: ‘Vinho, meu caro Ciclope, junta vinho ao festim de carne de heróis. Provarás a delícia da bebida guardada em nossa nau submersa. Trouxe-o na esperança de me poupare, de me enviases para minha casa. Enlouqueceste? Tua selvageria não tem limites? Quem neste vasto mundo desejará visitar-te conhecendo teus hábitos?’ Pouco lhe interessaram minhas palavras. Agarrou e bebeu. [...] Molhou a goela três vezes. A bebida afrouxou-lhe o parafuso. Quando a bebida lhe tinha subido à telha, abordei-o com palavras de seda: ‘Caro Ciclope. Queres saber meu nome? Será um prazer receber a recompensa prometida. Nulisseu ou Ninguém é meu nome. (...)’ A resposta abriu os bofes do monstro. Foi cruel: ‘Nulisseu, meu caro Ninguém, serás comido por último. [...] Do fundo da gruta grita o grande Polifemo: ‘Camaradas, é Nulisseu! Ninguém me agride, Ninguém me mata.’ Deram-lhe por resposta palavras que voam pelos ares: ‘Se ninguém te agride, seu Nulo, teus gritos são de louco. Mal enviado por Zeus não tem cura. Fazer o quê? Roga a ajuda de Poseidon, nosso Senhor.’” (HOMERO, 2008, p. 133-137).

sofrimento, pois todos os crimes foram feitos contra a humanidade que Proust questiona por meio de um sujeito. Segundo Adorno (2004, p. 231), “la recherche du temps perdu [na qual se insere *Un amour de Swann*] met la réalité intérieure et extérieure à l’épreuve avec cet instrument qu’est l’existence d’un homme sans peau.”

Swann enfrenta os desígnios da vida para, no final, no auge da sua formação, saber refutar o fracassado *bonheur*, porém, ele assume os riscos aos quais a busca o dispôs e demonstra, assim, a corrosão coercitiva do sujeito esclarecido. Swann se corrói interiormente (realidade interior) ao longo de sua relação com Odette, expondo-se à coerção do “petit noyau” (realidade exterior). Em outras palavras, ele não saiu ileso deste enfrentamento da vida ao qual foi imposto, pois se entregou incomensuravelmente aos desígnios daquilo que mais tarde recusaria. Como anunciamos anteriormente, num movimento autocrítico e “[...] il s’écria en lui-même: ‘Dire que j’ai gâché des années de ma vie, que j’ai voulu mourir, que j’ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n’était pas mon gere!’” (PROUST, 2006, p. 253).

É a recusa ao *status quo*, inspirada na arte, a que Swann se assemelha, ao enfrentar o desconhecido e gigantesco que, por fim, acabou derrotando-o. Evidencia, assim, a negação da necessidade de permanência póstuma da obra de arte, após mostrar à sociedade aquilo que a danifica. A obra de arte coloca-se pronta ao enfrentamento sem garantias de ganhar, pois só assim se faz necessária socialmente. Através de Swann, portanto, somos levados a conhecer os descaminhos que nos propõem os algozes protetores das obras de arte na manutenção dos seus privilégios. O local onde estes privilégios mais se destacam, quando pensamos na cultura, é na indústria cultural. A esta, sucumbimos inteiramente, sem resistência, na crença ilusória profanada pela palavra *inclusão*. Não que as indústrias culturais sejam desnecessárias hodiernamente, porém nunca se fez tão importante explicitar as diretrizes pressupostas por elas. Se levarmos adiante esta hipótese temos que perguntar, também, sobre o quanto as indústrias culturais podem ser emancipadoras. Essas não podem seguir protagonizando o permanente processo de negação da possibilidade do sujeito realizar a sua autonomia. Não precisamos aceitar que elas já esteja explicitadas no “vale presente” que ganhamos nos aniversários. Ao aceitar lascivamente a ideia de que pertencemos a uma comunidade global, é preciso perguntar se tais indústrias incluem culturalmente ou não. Assim, se contabilizam os milhares que desconhecem até mesmo a factualidade da

própria palavra *inclusão*. Para que a conta não fique deficitária, faz-se necessário incluir os outros milhares que trabalham mais de dezoito horas diárias em condições subumanas, para o deleite de *outrem* das manufaturas fabricadas por aqueles. Ao contrário de Swann, estes indivíduos se sujeitam a outro tipo de sofrimento para vislumbrar a felicidade ou, ao menos, de perspectivar o amanhã. Diante das necessidades materiais para a sobrevivência, a sua formação também há de fracassar.

É possível pensar na formação como elemento mediador na conquista de fato de uma equidade social, no sentido da compaixão entre as pessoas, ou no sentido de respeitar os limites e potencialidades do outro? Tal formação, no caso de Swann, pode ser pensada como um dos mecanismos que desencadearam sua necessidade de se aproximar do outro? Swann representa, assim, um ser (objeto) no qual se projeta a ânsia de se querer constituir-se em sujeito, ou seja, de se querer existir por meio da possibilidade de escolher a quem amar, pois ele, ao menos, podia escolher em companhia de quem passar o seu tempo (as belas mulheres). E mais, pode-se dizer que Swann, a partir do seu comportamento quase linear, no sentido de querer a todo custo estar junto do seu “objeto do desejo”, confirma uma certa tonalidade da sociedade onde vive, ou seja, ele restaura a ordem estrutural do pequeno grupo, pois acaba sendo mais um a proclamar elogios verdadeiros, mas num ambiente acostumado com os falsos elogios mútuos.

Da forma como Swann se submete à Odette, esta figura surge como “[...] a irrupção da objetividade na [sua] consciência subjetiva” (ADORNO, 2000). Esta “irrupção” passa a causar o desejo que, em Swann, se assemelha àquele que o sujeito manifesta diante das obras de arte. Podemos nos confundir quanto ao destinatário dos elogios de Swann, pois eles podem ser direcionados tanto para a Odette quanto para a arte. Ao lembrarmos que “a ideia das obras de arte quer romper a troca eterna de necessidade e satisfação...” fica claro para quem se destinam os seus elogios. Mas, ao preferir se perder na satisfação de suas necessidades e vê-las saciadas, ele nos dá pistas sobre a destinatária dos elogios (ADORNO, 2000, p. 273). Este movimento também deve ser pensado dentro das relações dissonantes que o sujeito estabelece. Aqui reside, de forma cabal, a dificuldade de equipararmos de maneira direta o desejo que manifestamos às obras de arte e aquele destinado às pessoas desejadas. Em relação às primeiras, podemos nos contentar em apenas contemplá-las, pois isso “...faz parte do instante em que o receptor se esquece e desaparece na obra: instante de profunda emoção”.

Mas, “...deixa[r] de sentir o chão debaixo dos pés...”, se intensifica em relação ao segundo desejo, para o qual se necessita de uma materialidade física (outro corpo) para que seja válido (ADORNO, 2000, p. 274).

Nunca é demais lembrar que esta relação se faz possível quando consideramos o fato de que Swann possuía um vasto conhecimento sobre diferentes tipos de arte. Portanto, é possível compreender que os sentimentos dele possam se confundir ou se aproximam diante dos dois objetos de desejo, mas cada um na sua especificidade de desejo. Esse conhecimento prévio nos leva a considerar que, ao perspectivar Odette, Swann, de alguma forma, explicita uma necessidade que se tem para se apreciar uma música clássica, por exemplo, no “pequeno grupo”, pois, em ambas as situações, foi preciso que ele se alienasse de si frente ao objeto apreciado. Esta relação entre as duas instâncias, é claro, precisa ser matizada, mas, tomada como sugestão, possibilita a compreensão do comportamento do sujeito diante de Odette. Assim, em uma leitura “por de baixo”, isto é, na posição daqueles que são ignorados quando se classificam as obras de arte como clássicas a partir de um ponto de vista, concordamos com Canclini, quando este afirma:

Quienes hacen uso más intenso del museo son los que ya poseen un largo entrenamiento sensible, información sobre las épocas, los estilos e incluso los períodos de cada artista que dan sentidos peculiares a las obras. [...] Solo accederán a ese capital artístico o científico quienes cuenten con los medios, económicos y simbólicos, para hacerlo suyo. Comprender un texto de filosofía, gozar una sinfonía de Beethoven o un cuadro de Bacon requiere poseer los códigos, el entrenamiento intelectual y sensible, necesarios para descifrarlos. (CANCLINI, 2006, p. 63-65).

A formação em Swann só pôde ser pensada enquanto um mecanismo pelo qual ele evidencia e vivencia os seus limites diante do sofrimento proporcionado pelas pessoas do seu convívio, especialmente Odette. Isto pode ser, naturalmente, estendido a todos, mesmo quando não nos identificamos com Swann, pois somos vítimas do usufruto da nossa formação que, por sua vez, só é possível quando pensada socialmente. Assim, ele é possuidor dos condicionantes sociais e faz uso de sua formação diante do objetivo ao qual sucumbe por meio do

sofrimento, por não alcançar a situação almejada (o ser) e a todo momento perseguida. O sujeito, em algum momento, deve pôr em causa aquilo que lhe dá força para viver (a formação), ao servir como um alicerce para suas ações (Swann). Visto por outro ângulo, pode-se perceber que esta mesma formação o fez emergir do sofrimento no qual se afundava. Portanto, aqui se afirma uma necessidade de se encarar a formação especularmente, de forma a confirmar sua dialética, pois, “pour c’est faire, la diectique à la fois reproduction du rapport d’aveuglement universel et critique de celui-ci, doit en un dernier mouvement se tourner contre elle-même.” (ADORNO, 2007, p. 489). É voltando-se contra ele mesmo que Swann se entrega ao grupo e à Odette, mas o procedimento de autocrítica o fez compreender que “...le sentement qu’Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais, que ses esperances de bonheur ne se réaliseraient plus.” (PROUST, 2006, p. 216).

Em outra ocasião, Adorno afirma que “a crítica da cultura [por exemplo] supõe uma substancialidade própria da cultura; prospera em sua proteção e dela recebe o direito de formular juízos sem escrúpulos, o de comportar-se como um fato espiritual autônomo, mesmo quando termine por voltar-se contra o próprio espírito.” (ADORNO, 1974, p. 116-117). Este movimento, a partir da formação do sujeito, pode levá-lo a perceber os limites desta e, em alguma medida, *re-voltar-se* contra ela. Portanto, a crítica tanto da cultura quanto subjetiva, demanda não se contentar tranquilamente na situação em que o sujeito se encontra, o que, de certa forma, torna-se o imperativo contemporâneo. Ou seja, para seguirmos vivendo, é preciso não estar de acordo com a situação social dos inúmeros miseráveis espalhados pelo mundo em diferentes camadas sociais. Swann confirma de forma eloquente a tese de que “il appartient à la détermination d’une dialectique négative de ne pas se reposer en elle-même comme si elle était totale; c’est là figure d’espérance.” (ADORNO, 2007, p. 490). Como vimos, é na sua negatividade que Swann pôde entregar-se a uma experiência realmente legítima para sua vida. Sua busca constante diante do descontentamento o fez retornar à positividade de sua formação, mas não sem antes desvincilhar-se dela.

Assim, Swann figura como um sujeito que não “repousou” na racionalidade para espereitar o sofrimento que poderia ser causado pelo empreendimento amoroso personificado por Odette. Em todo o percurso de seu investimento, ele é figurativamente abandonado pela racionalidade, ou ainda podemos pensar que ele racionalmente a abandona, pois, mesmo existindo momentos em que ele vacila em

relação ao seu desejo por Odette, ele não se omite diante dos possíveis riscos que este amor pôde proporcionar. É um indivíduo seguro para viver todos os empecilhos da vida, uma vez que sofrer também é vida. Estar preparado para sofrer não o impede de “morrer” em vida ao abrir-mão de forma quase total de pensar em si e destinar todas as suas energias para Odette. O sofrimento torna-se parte de nós na medida em que, ao contrário de Swann, ainda almejamos a posse dos mecanismos de percepção e rejeição dele (o sofrimento).

3.2 O rio de volta à terra:

Marianinho e as implicações da formação

A análise do Marianinho⁷⁶ no contexto deste estudo justifica-se na medida em que nos ajuda a verificar como as implicações da formação do sujeito incidem no meio social de forma objetiva. Portanto, é na contingência que elas podem ser pensadas enquanto ponto de inflexão protagonizado pelo sujeito. Esta análise permite operacionalizar alguns conceitos Adornianos sobre a crítica da cultura, os quais não devem aparecer como pré-estabelecidos e sim acessados de acordo com as exigências do objeto em análise. Neste processo, mantém-se latente a questão central da tese, qual seja, operar com elementos teórico-metodológicos para pensar a cultura em Adorno diante da nova configuração social. A partir desta questão, procuramos perceber tais implicações na análise da personagem Marianinho no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto⁷⁷ (2003).

É importante afirmar de antemão que a rica alegoria de Mia Couto

⁷⁶ Chamaremos Mariano (neto/filho) de Marianinho para dar uma ideia de continuidade, porém com possibilidades dele ser outro e não reduzir-se somente a herdeiro da “vida” do Mariano patriarca. Mariano sugere uma estaticidade subjetiva na medida que nos induziria a confundir o neto/filho com o avô/pai, pois, em alguns costumes dos países africanos, quando se herda o nome de uma pessoa mais velha (o patriarca ou a mãe do pai, por exemplo), uma vez que esta pessoa falece, se passa a gozar, em certo grau, dos direitos do falecido e, também, em alguma medida, dos deveres dependendo da idade que tiver o herdeiro. É importante observar que esta transferência não é automática e sim atende à complexidade da dinâmica do contexto social. Assim, diz o protagonista: “uma voz infinita se esfumava em meus ouvidos: não apenas eu continuava a vida do falecido. Eu era a vida dele” (COUTO, 2003, p. 22). Em um outro momento ele assume a responsabilidade de continuar a vida dos avós (da avó) dizendo: “- eu sou aquele que vai continuar-vos, Avó. Preciso saber tudo.” (COUTO, 2003, p. 106).

⁷⁷ Segundo Baseio (2007, p. 155), António Emílio Leite Couto é chamado de Mia por causa do seu confesso amor a gatos.

neste romance estará em segundo plano, uma vez que não pretendemos fazer um estudo, a exemplo de Vera Lúcia da Rocha Maquêa, que analisa a construção da obra de Mia Couto do ponto de vista da manutenção da memória, já que ela pretendeu “observar a memória como procedimento técnico e simbólico de construção narrativa, que se dá de maneira nova e criativa...” (MAQUÊA, 2007, p. 159). O tema da memória e do mito em Mia Couto se configuram na preocupação central de Silvania Núbia Chagas (2006). A autora busca estabelecer uma interface entre o conteúdo da obra de Mia Couto com os mitos reais que regem muitas culturas bantos (Bantus). Segundo Chagas (2006, p. 89), “as raízes da escritura de Mia Couto são míticas, pois, tendo como base a tradição oral dos bantos, o mito rege as suas crenças de tal forma, que toda a teia discursiva gera-se a partir dele, haja vista uma grande contemplação à natureza.” Ao longo de sua análise, a autora confronta o conteúdo mitológico que estrutura os romances e contos de Mia Couto com as pesquisas de Henri Junod (1996). Assim, Chagas fundamenta os mitos presentes em Mia Couto de acordo com as tradições locais. Na análise dos contos que fazem parte do volume *Vozes anoitecidas*, Ana Mafalda Leite (1998, p. 41 *apud* CHAGAS, 2006, p. 94), afirma que “o confronto entre o mundo tradicional e o mundo urbano, entre valores míticos da cultura camponesa e a fria racionalidade dos acontecimentos bélicos...” por exemplo, torna-se um paradoxo “...que a língua procura actualizar”. A língua torna-se um importante veículo em Mia Couto, na medida em que o país onde vive configura-se num mosaico linguístico, assim como a grande maioria dos países africanos. Portanto, na relação com o outro coloca-se uma permanente necessidade de traduzir-se, uma vez que na língua também expressamos os nossos valores culturais. Este processo engloba a “tradução” da linguagem oral para a linguagem escrita. É preciso estabelecer um canal que possibilite a relação entre a formação local e a escolar protagonizadas por Marianinho. A imposição de fazer-se entender pelos outros é exemplificada, também, pelas cartas que o patriarca escreve para Marianinho, pois, diz ele, “estas cartas, Mariano, não são escritos. São falas. Sente-se, se deixe em bastante sossego e escute.” (COUTO, 2003, p. 64. Grifo meu).

Marianinho conjuga a formação escolar e local funcionalizadas diante do inevitável: a Morte do avô e o Desejo por Nyembeti. O primeiro torna-se o motivo do seu regresso, diante do qual ele explicita toda a incongruência presente na sua formação e o paradoxo estabelecido no sujeito. Ao passo que sua relação na ilha, para onde ele retorna, vai se configurando numa normalidade, a incongruência acaba

por se tornar prudência. É o que lhe permite não sucumbir de imediato aos problemas gerais da ilha, particularizados nas pessoas que ali residem. E, neste caso, faz-se primordial a escuta, à qual se refere o avô no trecho da carta supracitado. Marianinho, muitas vezes, vale-se da formação escolar diante dos conflitos familiares; outras vezes, abdica desta formação para se aproximar dos locais nas situações familiares, ao apreciar o álbum vazio de fotografia junto com a avó Dulcineusa. Em contrapartida, ao encontrar a Miserinha no barco, a relação de estranhamento é bem delimitada na observação pontual que faz das suas atitudes, até o ponto culminante, que se materializa no seguinte diálogo. Diz Miserinha: - *a terra tem suas páginas: os caminhos. Está me entendendo?* - *Mais ou menos*, Marianinho responde; - *Você lê o livro, eu leio o chão*, arremata Miserinha. Na “visita ao fazedor de covas”, também se percebe este estranhamento e distanciamento quando Marianinho observa a nudez de Curozero Muando e o fato deste não se importar com a sua presença. O estranhamento reside na observação atenta que delimita a diferença entre ele e a Miserinha (no primeiro encontro) e com Curozero Muando.

As duas instâncias, a morte e o desejo, se tornam guias para a percepção da ação dos mecanismos formativos em Marianinho. Estes são perceptíveis ao longo do percurso para alcançar o seu intento, qual seja, realizar o enterro do seu avô, respeitando os rituais a ele vinculados por seus ditos (cartas). Mas, no fundo, a missão máxima era se tornar o elo de ligação entre os seus familiares, ou seja, reatar (apaziguar) as relações familiares depois da morte do avô, uma vez que o retorno de Marianinho à ilha o reaproxima da tradição local, da qual ele se afastara pelo longo tempo que levava na cidade. Por isso, a prudente reaproximação junto às pessoas da ilha (Miserinha e Curozero, por exemplo) e a algumas tradições que ele desconhecia. Nas palavras de Marianinho: “Por isso, me aproximo com receio do lugar fúnebre. A sala onde depositaram o avô está toda aberta aos céus. A luz e o escuro aproveitam a ausência de tecto. Aflige-me aquela desprotecção. E se chover, se a nuvem se despejar sobre o indefeso corpo de Mariano.” (COUTO, 2003, 41-42).

Já o Desejo (sexual) mostra o conflito da “dupla formação” do sujeito em diferentes situações, pois durante as cerimônias do funeral, as relações sexuais entre os familiares obedecia ao interdito. Na primeira vez em que se concretiza a relação sexual, Marianinho está diante de uma situação na qual é tomado por uma força alheia à sua vontade, e num espaço onde a escuridão igualava os dois, o *desejante* e o *desejado*.

A fortaleza de sua formação racionalizada não o ajuda neste momento, pois está entregue ao desconhecido, diante do qual se encontra indefeso, só lhe restando a entrega consciente e, posteriormente, voluntária. Mesmo ciente da dupla proibição, pois ele desejaria manter o intercuro sexual com a tia/mãe Admirança, os contornos do corpo da amante anunciam que ele recaía apenas na segunda proibição, a de não fazer sexo durante o processo do enterro. Há um instante de tomada de consciência, mediada pela formação familiar, quando o protagonista hesita em se entregar, por respeito ao morto que se encontrava na sala, para não ferir a tradição local. O desejo se manifesta em palavras: “de encontro ao peito, sinto os seus seios provocantes. (...) a Tia Admirança caminha agora na frente. Aprecio o quanto o seu corpo acendeu à redondura, mas se conserva firme. Acontecendo como o chão: por baixo, subjaz a ardente lava, fogo acendendo fogo.” (COUTO, 2003, p. 30)⁷⁸. Depois, o desejo, a relação sexual, é concretizado em duas ocasiões factuais e uma “terceira” vez em sonho.

É interessante observar no romance, segundo Bruno Pucci⁷⁹ (2009), que as três realizações do desejo acontecem em situações atípicas. A primeira, como veremos, num ambiente de total escuridão, em que Marianinho não tem certeza com quem está se relacionando. Mas, um desejo consciente de que fosse a Tia Admirança lhe “...acende de mais o rastilho” (antes dele saber que essa é a sua mãe verdadeira), confessa Marianinho. “Entro nesse aposento obscuro [...] E já não é a mão que recobre a boca. São lábios, doces e polpudos lábios. Quem é?, me pergunto. Tia Admirança é quem primeiro me ocorre. (...) Admirança seria quem eu mais desejaria que fosse.” (COUTO, 2003, p. 111-113). Na “segunda” vez, a relação em sonho é com quem ele já conhecia, Nyembeti, irmã do coveiro, por quem sentira atracção antes. O local da relação em sonho “era uma gruta sombria e o cheiro me [lhe] era familiar”, diz ele (COUTO, 2003, p.188 e 189). Este local é materializado na terceira vez, quando acontece factualmente a relação, no cemitério⁸⁰. À semelhança da “segunda” relação, esta também se dá no interior de uma cova, que Nyembeti estava cavando. Assim diz Marianinho: “Estou cego, o escuro toma conta de mim, as trevas

⁷⁸ Ver, também, página 58, na mesma obra.

⁷⁹ Observação feita ao texto de qualificação apresentado ao professor Dr. Bruno Pucci. Por considerar a pertinência desta questão a incorporamos dentre as nossas discussões aqui presentes. Vide anexo.

⁸⁰ Nyembeti se tornara coveira, em lugar de seu irmão. Ser coveiro, na ilha, significava ter certo poder no decidir as questões relativas ao território do cemitério.

penetram em meus ouvidos e em todos os meus sentidos. Ainda sinto a nudez de Nyembeti se ajustar sobre o meu corpo. (...).” Depois de acordar observa: “Acordo, sem consciência de quanto tempo estive ausente. Nyembeti está sentada e me passa um pano molhado pelo rosto.” (COUTO, 2003, p. 252).

Diante destas anotações sugeridas por Pucci, é possível fazer o seguinte balanço a respeito das relações sexuais protagonizadas por Marianinho durante o cerimonial de enterro: Uma na escuridão, outra em sonho (que não deixa de ser na escuridão) e a terceira na escuridão e na inconsciência. E nas três relações é Marianinho que é “atacado”, e “se deixa atacar”, ou seja, ele estabelece uma relação de passividade ativa depois do ato em curso. Diferentemente de Mariano avô/pai, que, segundo Bruno Pucci, é o símbolo do varão da cultura da ilha, e é aquele que sempre “ataca”. Ele teve filhos com sua mulher Dulcineusa; teve outro com a irmã de Dulcineusa, Admirança (a mãe verdadeira de Marianinho), e se relacionou também com Miserinha, esposa do irmão de Dulcineusa, já falecido. Marianinho, sendo a “continuação” do Avô/pai, comporta-se sexualmente de forma diferente, porém. Não é possível dizer, no entanto, que a civilização gerou uma regressão sexual na família, pois a passividade sexual era típica dos outros três filhos: Abstinência, Fulano e Ultimio. Nos dois primeiros pode-se dizer até que, depois de alguns acontecimentos nas suas vidas pessoais, a passividade se estendia também na forma como se relacionavam com a vida, que muito lhes maltratara. Em relação ao fato de Marianinho deixar-se atacar na relação sexual, não gozando plenamente de sua consciência, e depois da relação ser tratado como aquele que deve levar recados, aquele que deve obedecer, isso fê-lo ser tratado como aquele que precisa de cuidados, pois “...a mulher me passa uma caixa para as mãos (p. 112); Nyembeti me olhou, curiosa de me ver ausente. Sorriu e com um gesto sugeriu que eu regressasse à vila (p.189); Nyembeti está sentada e me passa um pano molhado pelo rosto (p. 252) ”; essas ações sugerem uma forma de inocentá-lo, pois é ele que deve proceder o cerimonial do enterro do Avô. Uma vez que Marianinho sabia da proibição de se manter relações sexuais neste período ele não tomou o protagonismo na empreitada de tais relações. Ao deixar-se “atacar”, pode-se dizer que se manifestava aí a astúcia de sua racionalidade. “De início resisto,” diz Marianinho. “Estou amarrado à interdição de não se fazer amor em tempo de luto.” Ora, em todas as três vezes ele era mais o forte ou podia lutar com mais perspicácia contra o ataque do corpo que o envolvia. Além disso, consumado o ato, não há nenhuma demonstração

de arrependimento, ao contrário, ele se satisfaz e diz: “Tudo acontece sem contorno, sem ruído, sem peso. Nunca o sexo me foi tão saboroso.” (COUTO, 2003, p. 112).

Na primeira e na terceira vez em que ocorre o ato sexual, ou melhor, a “vitória do desejo”, a recusa inicial é vencida pelo querer do corpo sem qualquer instância de mediação. A formação escolar vangloria-se ao vencer a barreira da *Tradição*, pois Marianinho tinha consciência da proibição. É possível pressupor, neste caso, que, pautada na racionalidade à qual reivindica estar alicerçada, a formação escolar supera qualquer tipo de mitificação. Porém, da forma como esta situação se apresenta no *desejante*, ela pode instaurar outra problemática familiar, qual seja, uma relação sexual entre o sobrinho instruído, que viajou no espaço, e a Tia, que viajou no tempo. Esta situação os iguala na posição daquele que pode verbalizar o vivido. Esta equiparação pode justificar o fato de inúmeras vezes o protagonista compartilhar com a Tia, em conjunto, a quebra de algumas tradições, como por exemplo, aceitar a responsabilidade de ter matado a galinha, quando fora a Tia que a matou, coisa que os dois sabiam ser proibido para uma mulher. Mais uma vez, o desejo mostra-se implacável em superar a racionalidade que se espera de um indivíduo esclarecido. “Tantas vezes a recordo, mulherosa, seu corpo e seu cheiro.” Estas palavras parecem-se com dizeres mágicos que impedem o sujeito, desprovido-o de qualquer mecanismo de mediação, da realização da ação correta. Assim, continua Marianinho, “...no quintal da Nyumba-Kaya ela [Tia Admirança] está de cócoras, a mão esquerda apertando o pescoço da galinha. [...] O Avô era o munumuzanga, o mais-velho da família. Competia-lhe por tradição a tarefa de matar os animais.” (COUTO, 2003, p. 58).

É importante observar que é somente como Tia que Marianinho deseja e admira Admirança, mas ele nunca confessara este desejo de forma explícita para ninguém. Enquanto segredo, este fato sugere uma proibição dentro dos costumes da Ilha, ou seja, o desejo explícito pela mãe, que ele não sabia ser ela, ou mesmo pela Tia, pois ele nunca o desmascarou abertamente. Tanto que o desejo em possuí-la, não superou os fatos que a visão e o tato permitiram perceber, “ela parece saber que espreiro” (COUTO, 2003); “mas a carne daquela mulher me parecia de menos despontada idade” (COUTO, 2003, p. 112). Portanto, a proibição, neste caso, não impede o desejo subjetivo por aquilo que não se pode possuir factualmente: “Admirança seria quem eu mais desejaria que fosse” (COUTO, 2003). Neste sentido, a partir das relações

empreendidas pelo Avô, pode-se dizer que a Ilha gozava de uma organização familiar baseada na “estrutura complexa” de parentesco pois, as estruturas complexas, embora não podendo ser separadas das estruturas elementares de forma nítida e arbitrária, são designadas como “os sistemas que se limitam a definir o círculo dos parentes e que deixam a outros mecanismos, econômicos ou psicológicos, a tarefa de proceder à determinação do cônjuge.” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 19). Portanto, “...os sistemas fundados sobre a transferência de riqueza ou sobre a livre escolha, como vários sistemas africanos e o de nossa sociedade contemporânea, entrariam na categoria das estruturas complexas.” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 19). Por outro lado, alerta o autor, “nenhuma estrutura complexa autoriza uma escolha absolutamente livre, consistindo a regra, não em que alguém possa casar-se com quem quiser relativamente ao sistema, mas que é possível casar-se com os acupantes [ocupantes] das posições da nomenclatura que não são expressamente proibidos.” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 19).

Nas relações culturais, em Luar-do-chão, por exemplo, as restrições configuram-se na ordem da organização social, uma vez que, mesmo sendo proibido e considerado incesto, há registros de relações sexuais entre os membros familiares diretos, por exemplo, pai e filha, irmão e irmã, primos de primeiro grau etc. Socialmente, essas relações são condenáveis e repudiáveis quando vêm ao público mais amplo e mesmo familiar. Conforme LÉVI-STRAUSS (2008, p. 55) demonstra, “...o incesto, embora proibido pela lei e pelos costumes, existe, sendo mesmo, sem dúvida, muito mais frequente do que levaria a supor a convenção coletiva de silêncio.” Por isso torna-se “inútil perguntar por que o incesto é proibido. [Porque] Esta proibição não existe (...). É alguma coisa que não acontece. Ou, se por impossível isso acontecesse, seria alguma coisa inaudita, um *monstrum*, uma transgressão que espalha horror e pavor.” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 49). Portanto, “a proibição do incesto está ao mesmo tempo no limiar da cultura, na cultura, e em certo sentido (...) é a própria cultura.” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 50).

Conforme argumentamos anteriormente, a “segunda” vez que este desejo se concretiza para Marianinho é em sonho. Pode-se dizer que o sonho se torna uma instância livre de qualquer tipo de restrição. O ato, portanto, concretiza-se em outro espaço obscuro, onde Marianinho novamente é destituído de sua subjetividade e cede ao controle daquela que o possui. Desta vez, porém, para pôr fim à problemática do seu regresso e fechar o seu dever para com o enterro do seu avô. É por

intermédio daquela que não fala (comunica) a língua comum a todos que se revela a solução para a problemática que o aflige. Nyembeti ajudara o sujeito esclarecido a livrar a comunidade familiar do empecilho que impossibilitava o enterro (a terra fechada) do Avô. Nyembeti pode ser pensada, neste caso, como a mediação necessária, que mostra a verdade por uma linguagem própria, mesmo que esta comunicação custe o seu status privilegiado na sociedade.

No sonho eu regressava ao cemitério. [...] Ali onde a luz mal chegava, ela [Nyembeti] se deitou na terra escura e me chamou. Era uma gruta sombria e o cheiro me era familiar. Hesitei antes de me estender no chão. Me fazia temor o não ver onde me pendia. [...] Meu corpo cobriu o dela, os braços me suportavam para não pesar sobre ela. Mas ela me puxou os pulsos e levou as minhas mãos a que lhe cobrissem os seios. [...] As mãos, em concha, escavaram a terra. E o assombro me catapultou o peito. O solo ali era fofo, minhocável, esfarelento. Nyembeti descobrira onde se podia cavar a sepultura do Avô. (COUTO, 2003, p. 188-189).

A ação de Marianinho neste contexto local assenta-se sob uma linha limítrofe, na qual as subjetividades pretendidas pelos mecanismos presentes na formação escolar são postas em evidência diante da necessidade de se relacionar com o mundo objetivo tradicional (local). Argumentamos, portanto, que Marianinho desencadeia um sábio entrelaçamento dos dispositivos sociais escolares e familiares (cidadinos e ilhéus) a partir da sua relação com o real. Com a execução do enterro de seu Avô, que se torna propedêutico, a relação do sujeito traz à tona diversas questões que afligiam as relações familiares num local fruto ou vítima do processo pós-colonial. Fruto, porque não se pode desconsiderar que existiam organizações sociais diferentes em Luar-do-chão, antes da colonização; vítima, porque o processo pós-colonial desnudou as ganâncias da população local, a do Tio Ultímio, por exemplo. E mais tarde, as do coveiro Curozero, que se desprendeu sem amarras da sua profissão, atendendo prontamente a sua nova condição de trabalhador assalariado.

Esta relação com o social, estabelecida por Marianinho, se dá em dois níveis: nível real, compartilhada por todos; e nível imaginado, que

para ele era factual, que se dá nas cartas do falecido e frente às quais fracassa qualquer argumentação, pois as cartas desfrutam de caráter duvidoso em sua existência, tanto para seu leitor privilegiado quanto para aquele a quem ele tenta justificar sua materialidade. Portanto, diante destas cartas, o protagonista somente podia obedecer, por mais que algumas vezes relutasse. É a força da tradição em relação ao racionalizado, fazendo-se presente, pois as cartas eram “ditos” do patriarca. A ilustração, no sentido de formação que é privilegiada, via-se atada, sem instrumentos de mediação suficientemente preparados diante do obscuro, ou melhor, do desconhecido. Não há um privilégio quanto à formação a ser funcionalizada diante dos fatos vivenciados. Essa falta de prioridade em Marianinho redimensiona a linearidade racional esperada no sujeito, colocando em jogo os pressupostos formativos.

Nesta perspectiva, Marianinho deflagra os dilemas, pelos quais o sujeito intercultural⁸¹ passa, ao se deparar com situações que exigem posicionamentos que respeitem outros sujeitos (e tradições) pertencentes a um universo cultural do qual esse sujeito, agora, se diferencia. Este, portanto, privilegia uma convivência não violenta com aqueles pertencentes ao universo para onde ele regressa. É a inércia voluntária, percebida quando os policiais arbitrariamente o prendem e o amarram na prisão. “Espantado, nem reajo. Dócil de tanta insensatez sou conduzido à esquadra” (COUTO, 2003, p. 202-203). Em termos adornianos, esta violência pode ser pensada enquanto limite da racionalidade, que emudece qualquer possibilidade de crítica. Ao protagonista resta apenas agir por inércia, à espera da restauração da sensatez humana a se materializar em seus agressores.

A atitude de Marianinho representa a falta de condições sociais para o combate da violência infringida aos que não pertencem à esfera do poder. Pode-se dizer que, neste nível, Marianinho se iguala aos locais. A influência familiar, porém, logo o liberta do poder dos agressores. Essa libertação mais uma vez o distingue para cumprir o seu intento, ou melhor, possibilita ao pai/irmão⁸² demonstrar o quanto o

⁸¹ Este espaço intercultural é aqui pensado a partir das diretrizes colocadas no segundo capítulo deste trabalho.

⁸² Uma vez que Marianinho era filho do Dito Mariano, Fulano era o seu meio-irmão. Mas, como na língua local não existia esta categoria “meio-irmão”, segundo Couto, o consideramos, portanto, como irmão. Pois, ao longo de todo o romance, Marianinho é tratado apenas como filho do Fulano, sobrinho dos tios e das tias e neto dos avós. Mesmo quando ele se descobre filho do Dito Mariano, Marianinho segue preferindo-se filho do Fulano e neto do Dito Mariano.

queria. Marianinho configura-se assim no herói que, outrora, protegido pelos Deuses, permanecera vivo para voltar à sua Ilha e retomar o seu reino. Este conflito entre a docilidade diante dos agressores e a espera da família para ser libertado denuncia seu distanciamento espaço-temporal com o poder local. É por meio da agressão que os policiais mostram o quanto, para as instâncias de poder, Marianinho continuava sendo um ser comum. Assim, Marianinho é forçado a elaborar uma *subjetividade intercambiante*, manejando a racionalidade *escolar* “...dócil de tanta insensatez” (aquela da escola) e a sapiência dos *locais* “...nem reajo” (aquela que diz respeito à Tradição local).

Marianinho critica os limites do meio onde convive a partir de uma posição de fronteira. Tal posição denuncia o lugar daquele que retorna para o seio do convívio com aquilo que ele não deixara entranhar na sua formação de forma plena. Ou seja, Marianinho retorna para conviver com as tradições da Ilha, das quais fora afastado *tempranamente*. Sua condição de “forasteiro” e indivíduo esclarecido permite-lhe colocá-las em questão. Assim, ele pôde localizar-se na posição daquele que vem (e vê) de fora⁸³ depois de estar dentro, portanto, ele sai e retorna transformado, configurando-se num rio que volta à terra. É com o olhar de afastamento, porém por dentro (na relação), que Marianinho se relaciona com a realidade que lhe é apresentada em sua cidade natal. O conhecimento que trouxera de fora torna-se um importante instrumento que baliza tal relação. Esta, por sua vez, é intermediada pela morte de seu avô, que se torna indissolúvel diante dos mecanismos que estruturam o cerimonial do funeral a ser realizado. Funeral que precisa ser mediado por ele, Marianinho, que vem de fora, estando dentro. Isto é, ele era fruto das tradições que estruturam as relações na Ilha, porém, afastado pelo tempo e no espaço, acaba se tornando quase igual a um forasteiro, salvo pelos laços familiares e a escolha do Avô/pai. Por isso é que o desejo carnal suscitado pelo “vulto” (o desconhecido), ao qual nos referimos, o possuiu no escuro, sem identificações declaradas. Este indeterminado dá lugar ao caráter inconsequente, não planejado, de sua ação. Esta ação, porém, era requerida pela e na sua imaginação, pois ele declaradamente se mostra ciente da possível impunidade diante do papel social que exerce. Assim, por instantes, pôde imaginar que fosse a tia a quem estava possuindo e, sem a devida certificação, dá continuidade ao

83 Por outro lado, se observarmos a ganância de Ultímio, percebe-se que a desobediência às tradições da cultura da ilha se dá não apenas pelo que vem de fora. Podemos incluir aí, também, Nyembeti, com quem faz amor em tempos de luto. Porém, a nossa análise está centrada em Marianinho.

ato. Assim, diz Marianinho, “mais forte, porém, foi o desejo de deixar em sombra a identidade daquela mulher: Fizera amor, sim, com uma ausência, a quem eu podia entregar o rosto de quem me aprouvesse. (COUTO, 2003, p. 112-113).

Vejamos por um outro lado a passagem acima citada, que pode reforçar as análises feitas anteriormente. No início, reluta contra aquilo que está para suceder; depois, aquilo que acontece torna-se desejável. Este subterfúgio de “deixar em sombra a identidade” pode ser pensado como o ponto providencial que o livra da obediência às regras morais que regem o lugar. Por exemplo, a proibição de uma relação sexual entre tia e sobrinho que ele desconsiderou na cega entrega pelo prazer imediato. É somente neste lugar (o do privilégio daquele que pode desconsiderar) que se encontra o refúgio de poder escapar de tais regras. A sua formação escolar lhe garantiu, portanto, possibilidades de reelaboração das diretrizes culturais, enquanto mecanismos que estruturam as relações entre os sujeitos numa dada sociedade. Ele pôde instaurar o novo, pois tensionou as diretrizes culturais na confirmação de que “quem parte do lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna.” (COUTO, 2003, p. 45). Fato este também exemplificado quando o Avô o escolhe para dirigir o cerimonial do funeral, enquanto as tradições do lugar apontavam para outra direção: “Abstinência é o mais velho dos tios. [...] há anos que nada fazia o Tio Abstinência sair de casa. [...] Suas palavras foram mais magras que ele, a estrita e não necessária notícia: o Avô estava morrendo. Eu que viesse, era o pedido escarado pelo velho Mariano.” (COUTO, 2003, p. 15-16). Portanto, pelos preceitos da Ilha, Abstinência é quem deveria “presidir” o cerimonial do enterro do Dito Mariano.

A possibilidade de racionalizar, ou seja, de elaborar de forma sistemática a compreensão dos mecanismos sociais, permite-lhe transcendê-los, observando a sua trajetória. Uma hipótese que pode justificar este comportamento é o fato de que este processo o livra do ônus social com o qual outro cidadão da Ilha teria que arcar. É a partir da diferenciação que ele pode agir na restauração da ordem familiar e, por extensão, da ordem social. O “segundo” ato sexual, com a Nyembeti, como dissemos, também no escuro, porém no sonho (como narrado anteriormente), também é funcionalizado pela não-equidade da posição entre os envolvidos (Marianinho e Nyembeti). Desta vez, por estarem na dimensão do onírico, os papéis são invertidos, e quem ordena e conduz o ato é *Nyembeti*. Mais uma vez, uma das interpretações possíveis é a de que esta inversão serve para livrá-lo da responsabilidade

de ser o “mandante” do ato de desobediência das proibições locais. Por isso, a ideia de inversão é permitida à Nyembeti, pois socialmente ela representava uma categoria rejeitada. O fato de ela não compartilhar explicitamente da mesma língua a tornava aquilo que não se queria ser e que, portanto, deveria ser rejeitado. A consciência de querer se manter diferente, entretanto, pode nos libertar da obediência social, e Marianinho justifica, dessa forma, a sua ação no espaço *inter*.

Os desajustados sociais possuem, assim, uma permissividade maior, na mais pura expressão de liberdade perante a sua inadaptabilidade ou questionamento. Tornam-se, entretanto, o objeto ao qual se destina o ódio daqueles que buscam adaptar-se na direção pressuposta pelos mecanismos minuciosamente elaborados para sua adaptação. Ao colocar-se numa posição de “inferioridade”, Nyembeti “...queria escapar de vários Últimos que lhe apareciam, com ares citadinos. Se fazia assim, tonta e indígena, para os afastar de intentos.” (COUTO, 2003, p. 189). Ela não falava a língua “oficial”, e Marianinho tinha que, de certa forma, “decifrá-la” como a um enigma. Isto podia ser oportunizado pela funcionalização de sua formação (escolar e familiar) no contexto, enquanto, aparentemente, percebia Nyembeti como frágil, pois sabia que aquela também podia ser uma forma de Nyembeti proteger-se, ou seja, uma elaboração que a preservava viva. Portanto, do alto do seu saber, Marianinho poderia possuí-la, assim como ela se entregara ao Tio Último, porém a partir de outros mecanismos de coação. Ao contrário dos outros, para Marianinho existia a permissividade do irmão (protetor) da moça, o que podia possibilitar sua projeção para outro nível social, ao deixar a irmã se relacionar com aquele em quem reconhecemos um status superior e a quem aceitamos.

Pode-se dizer que uma das razões que fizeram seu avô confiar o proceder do seu enterro a Marianinho foi a crença de que este possuía os elementos necessários para reinstaurar o diálogo na família. E esta condição lhe conferia o lugar de intérprete dos dois universos, Luar-do-chão e a cidade, em processo de transformação. Atrelado ao enterro está o desvelamento dos segredos familiares que cercavam Marianinho. Isto é, o desvendar do contexto em que sucedeu a morte do avô e a sistematização dos fatos que a oportunizaram. Revelava-se, periodicamente, o elemento de desterritorialização das pessoas com as tradições de sua terra (sociedade, espaço físico), no sentido de torná-la pior, no ponto de vista dos habitantes. Assim, confessa Marianinho: “dói-me a Ilha como está, a decadência das casas, a miséria derramada pelas ruas.” (COUTO, 2003, p. 28). Este procedimento, a terra pior, os

forçava a mudar o lugar, num processo não somente subjetivo, mas também objetivo. Esta mudança tornava os habitantes da Ilha estranhos em sua própria terra. Este processo torna-se semelhante àquele que na literatura pós-colonial se conhece como o de “desterritorialização subjetiva”.

A partir de sua formação, que Marianinho adquirira na outra “margem do rio” (universidade), ele procede como que numa reelaboração dos sentidos, já que se encontrava “deslocado” dos seus. O reencontro força-o a agir com prudência e cautela diante de seus familiares. Este fato atesta uma longa viagem por dentro do funcionamento do grupo familiar. Esta imersão possibilita também a percepção de seus elementos formativos, pois Marianinho, quase que artesanalmente, percorre os caminhos obscuros que orientaram aquela condição social. As cartas do seu avô se configuram numa exteriorização do seu raciocínio, pois são elas que o guiam neste percurso, e é com distanciamento – que beira a desconfiança – que ele materializa o conteúdo daquelas cartas, sem o qual se tornaria dificultoso o cumprimento da delegação provida do patriarca da família.

A “restauração” das relações familiares se dá por meio do esclarecimento dos “desígnios” dos sujeitos envolvidos. Sem a figura de Marianinho para matizar tais relações, clarear os “desígnios” não seria possível. No entanto, Marianinho reveste-se do papel de observador, isto é, daquele que aponta as máculas que obscurecem tais relacionamentos. Nesse papel, ocupa o lugar de “castrado”, um eunuco⁸⁴, pois ele não está ligado de forma dogmática às bases culturais “da nossa terra”, como diria o patriarca. Ele desfruta, entretanto, da representação social que exerce, justamente por se possuir algo que está aquém das bases culturais, ou seja, a ligação “visceral” que não questiona. Marianinho exerce, assim, a função de restaurador da ordem, ao apontar onde está a disjunção, a partir de fora-dentro (no *entrelugar*), quando não reproduz as bases culturais, podendo assim nomear o objeto, num processo

⁸⁴ A esse respeito, na Bíblia de tradição judaico-cristã, há um trecho no Evangelho de Mateus que diz: “Disse-lhes ele [Jesus a seus discípulos]: ‘Nem dão lugar a esta palavra [aos dez mandamentos], mas somente os a quem é dado. Pois há eunucos que nasceram tais da madre de sua mãe, e há eunucos que foram feitos eunucos pelos homens, e há eunucos que se fizeram eunucos por causa do reino. Dê lugar a isso aquele que pode dar lugar a isso’.” (Mateus 19:11-12). Sugerimos também a consulta a estudos de Paul Lovejoy, o africanista que aborda as questões de aculturação, processos de colonização e escravidão *entre* africanos na África, antes da venda destes para o além-mar, do século XIII em diante.

recíproco de violência. Ele infringe a mesma violência que sofre por outros meios para realizar o enterro.

Esta violência, portanto, é a função daquilo que é concebido a partir dos elementos internos de um contexto, porém com a função de manter em evidência a verdade deste contexto sem a ela (violência) sucumbir. Do ponto de vista adorniano, Marianinho poderia ser lido como aquele que não se conforma, pois mesmo voltado para dentro daquele que o concebeu (as tradições da Ilha), busca mostrar-lhe a sua verdade (os problemas familiares), num processo de acumulação reflexivo. Por se tratar de objetos diferentes, pode-se dizer, de forma proximal, que o comportamento de Marianinho, em Luar-do-chão, é sugerido pela relação que a arte estabelece com a sociedade que a concebe, pois o seu comportamento é antes de desestabilização (por reavivar, “remexer”, em temas quase proibidos) do que de reconciliação. No momento que esta ocorre, é como se ele perdesse sua função na sociedade que o acolhe. É a sua presença enquanto desestabilizador que faz com que o pai confesse sua necessidade sexual com as prostitutas; que faz com que Ultímio confesse a vontade de tê-lo como filho; que flagra Abstinêncio dançando com um vestido e exibindo suas orgias sexuais; que faz com que padre Nunes confesse sua descrença nos preceitos de sua religião, que abandona o semelhante; que traz à tona o ódio da Avó pelas amantes do Dito Mariano etc. Por isso é possível dizer que Marianinho está longe de ser aquele que somente apazigua as relações sociais antes de mostrar-lhe a sua contraface. Em outras palavras, é por meio da tensão estabelecida na relação com os familiares que emergem outros elementos que reordenam os laços familiares (Avô que se descobre que era pai; tia desejada que vira mãe; pai que na verdade é irmão etc.). Em termos adornianos é possível dizer que a arte pode exercer este papel do elemento que, em certa medida, deve ser capaz de reordenar internamente as relações sociais:

Pour Adorno, la forme équivaut au contenu, mieux encore, elle est éminemment historique et sociale. Ce qu'il voit dans *Guernica* n'est pas le « fouillis » de noirs et de gris perçu par Greenberg, mais les corps disloqués et déchiquetés par la barbarie. [...] le contenu d'un art toujours en rébellion contre la société. [...] L'idée d'une réconciliation entre l'art et la société ne trouve en revanche aucune place dans la théorie adornienne. (JIMENEZ, 2005, p. 122).

Marianinho, portanto, cumpre a missão recebida pelo Avô, dialogando com os familiares, mas em permanente desacordo com os rumos que direcionaram a Ilha e seus habitantes. É na sua inquietude que reverberam as implicações dos elementos da formação engendradas pela sociedade como um todo, para gerenciá-las frente à problemática que a morte do seu avô propiciara. Assim como na obra de arte, os elementos de formação dos quais Marianinho faz uso “não se encontram em justaposição, mas friccionam-se entre si ou atraem-se mutuamente, um quer o outro ou um repele o outro. [...] A dinâmica das obras de arte é o elemento que nelas fala” (ADORNO, 2000, p. 209). Mais uma vez, quando aproximamos a “dinâmica das obras de arte” com a funcionalização da formação de Marianinho, podemos dizer que a hesitação antes de prosseguir no primeiro ato amoroso reflete bem este “...um quer o outro ou um repele o outro ...”, pois ele sabia da proibição, mas deixou-se tomar pelo desejo. Este jogo de querer e/ou repelir também pode ser observado na sua ânsia de resolver o problema de enterrar o Avô, mesmo desejando que este estivesse ainda vivo. O comportamento de Marianinho “fricciona” as relações familiares apesar de ter sido escolhido pelo Avô para restaurá-las. A forma como ele busca tal restauração, porém, assemelha-se a uma ação dissonante no sujeito que o reestrutura, violentando-o.

Marianinho põe em discussão, do ponto de vista pessoal, a ordenação familiar comumente esperada na sociedade à qual pertencia. Esta discussão se dá por meio da rica alegoria de imagens e efeitos trazidos pelo funeral de seu Avô: o fato de o tio/irmão mais velho ter ido buscá-lo; a inércia antecedente e a posterior fascinação do pai/irmão pela vida mundana; a história de sua estada na casa dos Lopes, cujo patriarca estuprara sua pseudomãe; o desejo pela tia/mãe, que se materializa com Nyembeti; sua cumplicidade com o médico, os dois de formação universitária etc. (Marianinho ainda estava em formação), tudo isso compõe o caleidoscópio da formação em Marianinho, a qual não se deu de maneira linear. A forma com que Marianinho se relaciona com a formação que adquiriu fora do seu contexto original (a Ilha), não evidencia um comportamento a ser admirado por aqueles que apenas puderam viajar no tempo. Por mais que Marianinho questionasse a formação local, ele não a desrespeita, mas sim tenta, por dentro dela, mostrar as suas incongruências. A partir da ideia do método imanente adorniano, pode-se dizer que, se Swann mostrou as incongruências da formação por meio desta (instrumento), Marianinho as mostra por

dentro dela (fonte). É neste sentido que nos orientamos em Adorno quando ele diz que “[...] a exatidão do fenômeno, num sentido que se desenvolve somente no exame do próprio fenômeno, converte-se em garantia de sua verdade e em estímulo à sua falta de verdade.” (1974, p. 31). É por meio do exame do contexto familiar, auxiliado pelas cartas, que Marianinho busca, de certa forma, a “garantia de sua verdade”.

Para retomar as discussões desenvolvidas no primeiro capítulo, é possível observar que as implicações entre a formação ensinada⁸⁵ (própria das instituições de ensino) e a vivenciada⁸⁶ (presente no cotidiano familiar) em Marianinho deflagram um conflito intrassubjetivo semelhante àquele da obra de arte com o social que o concebe e, sem o qual ela não seria possível. A formação vivenciada o constitui como sujeito, mas sem a formação ensinada (ensino próprio das instituições escolares), Marianinho, da forma como era considerado no contexto da Ilha, não seria possível ser pensado. Visto que a formação escolar o diferenciava dos locais, ou seja, daqueles que não saíram da Ilha e não tiveram uma formação universitária. É importante, porém, ter claro que “las prácticas no son meras ejecuciones del *habitus*⁸⁷ producido por la educación familiar y escolar [...]” (CANCLINI, 2006, p. 158). Nesse sentido, o autor mais adiante esclarece que:

Al observar la variedad de compromisos identitarios y de modos de simbolizar el sentido social, comprobamos que los conocimientos necesarios para situarse significativamente en el mundo deben obtenerse tanto en las redes tecnológicas globalizadas como en la transmisión y reelaboración de los patrimonios históricos de cada sociedad. (CANCLINI, 2006, p. 189).

A partir desta relação entre a formação familiar e escolar em Marianinho, portanto, é instaurado um comportamento reflexivo que o

⁸⁵ Aquela adquirida majoritariamente a partir de agentes externos – de fora para dentro.

⁸⁶ Aquela que compreende a dupla ação do sujeito e do contexto na aquisição dos conhecimentos, a partir dos quais o sujeito lida com o mundo – resultante da relação de dentro para fora e de fora para dentro.

⁸⁷ Segundo Bordieu (1979a *apud* Canclini, 2006, p. 157), “el *habitus* sistematiza el conjunto de las prácticas de cada persona y cada grupo, garantiza su coherencia con el desarrollo social más que cualquier condicionamiento explícito”.

torna agente e paciente nesta relação. Ou seja, o próprio sujeito passa a se relacionar com tais conteúdos formativos tomando “[...] uma atitude de conhecer objectivamente [...] como a atitude adequada” (ADORNO, 2000, p. 271). Somente com esta atitude podia existir em Marianinho a possibilidade de fazer juz à indicação do Avô. Compreender o entorno para estabelecer outras formas de se relacionar com ele, por isso a prudência ao regressar neste novo, mas antigo universo.

A nova configuração social da Ilha, reforçada pela morte do Avô, trouxe decorrências nas atitudes do pai/irmão (de querer se alienar do mundo objetivo). No Tio/irmão – Último –, a atitude diante do mesmo fato é de querer a todo custo que os moradores, mais precisamente os seus familiares, aceitem os “desígnios” da nova situação. Isso, como vimos, força o sujeito, Marianinho, a alienar-se, em certa medida, dos problemas individuais para poder compreendê-los em seu conjunto. Este processo ocorre, porém, sem deixar de funcionalizar (implementar) novas configurações no social a partir da sua intervenção. Num contexto mais genérico, Marianinho não mais pertence à Ilha, porém a sua intervenção, de forma figurada, é primordial para a continuidade dela, enquanto contexto social. Mas, num contexto mais específico, esta dupla ação se dá no pensamento de Marianinho de forma latente, através, por exemplo, do desejo intenso de possuir a sua própria Tia, portanto “le besion authentiquement critique de la pensée, de s’arracher à la fantasmagorie de la culture est capte, canalisé, conduit à la conscience fausse.” (ADORNO, 2007, p. 109). Para ele, Admirança era sua Tia, quando na verdade, era sua mãe. Como dissemos anteriormente, não está claro se esta relação entre Tia e sobrinho era proibida, mas é seguro que a proibição não alcançava os níveis do pensamento e do desejo individual. Portanto, é sobre a “falsa verdade” que ele pôde agir direcionando seus desejos libidinais. Sabemos, no entanto, que a compreensão em que Marianinho pautava sua relação com o mundo, neste caso, não era a verdadeira, porém tomando-a como tal, exime-se de completar sua formação sobre o real grau de parentesco com Admirança. Mais uma vez, é por intermédio do Avô que o jovem universitário ascende à consciência verdadeira sobre Admirança ser sua mãe.

Em nossa análise, referimo-nos à ideia causada pelo desejo contextualmente proibido pela *formação familiar*, no que diz respeito a manter relações sexuais durante os dias de luto. Marianinho sabe dessa proibição, ou seja, não desconhece os ensinamentos reguladores do contexto familiar, mesmo quando não os segue. Pode-se dizer que ele

age a partir de um misto entre racionalidade (a busca de compreender os níveis das relações familiares) e mito (a crença nas regras do sepultamento do seu Avô). Este misto configura-o, assim, como um indivíduo privilegiado, possuidor de um mecanismo duplicado que lhe permite uma desenvoltura equilibrada de acordo com a contingência. Sua ação, portanto, é a materialização da formação de acordo com o que a situação demanda, pois, como ele mesmo disse: “o que é que fica tão longe que toda a gente vê melhor é dentro de nós? O horizonte. Pois eu estava além do horizonte.” (COUTO, 2003, p. 202). Esta performatividade lhe possibilita não sucumbir de imediato à nova regulação social, preconizada por Últmio, que projetaria a Ilha numa esfera mais ampla do ponto de vista administrativo. Ou seja, a Ilha passaria a desfrutar dos mesmos mecanismos sociais que funcionalizam diferentes partes do mundo na esfera do consumo e das relações laterais (as quais podem ser bi-; tri-; tetra-; penta- etc.). A sua desconfiança frente às investidas de Últmio denota a resistência em resignar-se à manipulação própria da ação que empreendemos com os objetos. Esta resistência pode ser pensada à luz da ideia de que, se “des valeurs éternelles [sont] compromises, il ne reste plus rien que la confiance en la sainteté de l’essence [de l’] Être privilégiée par rapport à tout ce qui est chosifié.” (ADORNO, 2007, p. 115). Este *Être privilégiée* deve escapar do processo prioritariamente reificante empreendido pelas forças reguladoras a partir de promessas de *bonheur*. Em última análise, é o que Últmio representa frente aos investimentos para a modernização urbana da Ilha.

Ce qui s’y manifeste, c’est que la subjectivisation et la reification sont non seulement divergentes mais aussi corrélats. Plus le connu est fonctionnalisé, plus il devient le produit de la connaissance, et plus étroitement le moment du mouvement en lui est mis au compte du sujet comme étant son activité, plus l’objet se transforme en résultat du travail qui passe en lui, plus il devient quelque chose de mort. (ADORNO, 2007, p. 115).

Coloca-se também no sujeito Marianinho uma falsa necessidade de reconciliação entre os aparentemente opostos, a formação familiar e a escolar. Falsa, porque estas se conjugam no sujeito de forma ambivalente e, aparentemente, porque estas não podem ser lidas

somente em concorrência, mas sim, também, em correlação, uma vez que são partes do mesmo sujeito. A tensão entre estas duas formações pode ser pensada como a mola propulsora, e uma reconciliação entre elas é tudo aquilo de que se necessita para enferrujá-la. Nesse sentido, a incidência que essas formações têm no sujeito resulta numa ação única. Diante das recomendações do seu Avô, por exemplo, Marianinho não explicita qual formação ele funcionaliza prioritariamente em tal ação. Esta complexa matemática contraria mais uma vez visões que insistem em ver o mundo a partir de dualismos petrificados. Marianinho encarna esta dualidade contextual de forma equalizadora em certos momentos:

Finjo consentir, escuto ordens e conselhos sem responder nem que sim nem talvez. Estava aprendendo os modos da terra, escutando em aparente fleuma. [...] Em mim se instalara a certeza: a minha obrigação era para com o Avô Mariano e eu devia cumprir seus recomendamentos. (COUTO, 2003, p. 202).

Esta possibilidade de racionalizar foi necessária para respeitar, naquela situação, o funcionamento do contexto, sem se desvencilhar dos objetivos traçados anteriormente. Temos assim um exemplo pontual da dinâmica, em Marianinho, das formações às quais ele era sujeitado e da funcionalização destas. Ele se constituía em sujeito sem atender de imediato às necessidades sociais que se colocavam diante de si. É o que nos ensina Adorno, se compreendermos a sua *macro-análise* na *micro-estrutura* social da Ilha em questão, uma vez que a problemática nela apresentada pode ser tomada como metáfora de realidades de diferentes regiões no mundo pós-colonial. Assim, as preocupações teóricas em Adorno podem ser apropriadas com um importante instrumental teórico para pensar tal problemática.

Le besoin lui-même, le spirituel pas moins que la matériel, est exposé à la critique maintenant que la naïveté endurcie elle-même ne peut plus se reposer sur la conviction selon laquelle les processus sociaux se régleraient encore directement d'après l'offre et la demande et de ce fait d'après des besoins. [...] Des besoins réels peuvent objectivement être des idéologies sans qu'il en naisse un droit de les nier. Car dans les besoins, même ceux des hommes appréhendés et

administres, il y a quelque chose qui réagit en quoi ils ne sont pas tout à fait appréhendés, le reliquat de participation subjective que le système n'a pas complètement maîtrisé. (ADORNO, 2007, 117. Grifos meus).

É importante ter claro que Theodor Adorno não coloca esta possibilidade (...de participation subjective...) como receituário. Por isso, é preciso tomar muito cuidado quando perspectivamos a possibilidade de materialização de seus escritos nas ações tanto de Swann quanto de Marianinho. Portanto, a aproximação aqui feita deve ser compreendida no seu caráter de indicação para pensar a materialidade social vivenciada por Swann e Marianinho. É na constituição deste sujeito que podemos localizar uma das possibilidades de se instaurar o novo nas relações sociais, se a ordem constituída não o tiver dominado totalmente. Portanto, Swann e Marianinho, cada qual no seu contexto, funcionalizam a formação, a partir da qual são constituídos. É o processo pelo qual eles buscam apontar o logro do sistema que, uma vez deflagrado, permite-lhes buscar a implementação de outra maneira de se relacionar com o outro. A esperança de que esta relação poderá ser diferente da atual os renova, na expectativa de que o “[...] vraie serait la pensée qui souhaite quelque chose de juste.” (ADORNO, 2007, p. 118).

A todo momento Marianinho busca o novo para si e para os que vivem na Ilha, por meio de ações que restabeleçam o convívio entre os habitantes face aos novos condicionantes, como a independência política da Ilha. Não necessariamente esta deve instaurar uma forma justa de governo, pois este se dá de acordo com cada povo. E a independência do domínio externo pode também deflagrar uma dependência pelos iguais, que também buscam a serventia do outro na conservação, na forma, de *le canon de la culture officielle*. É contra o desespero desta conformação, na “*culture officielle*”, que todas as indicações da *dynamique historique*, apontados por Marianinho, reivindicam uma formação social diferente. A ilusão da mudança ou a cor da pele não podem ofuscar a compreensão do funcionamento dos mecanismos que nos sujeitam. Marianinho não culpou a cor da pele na relação com os Lopes, portugueses. É frente a este tipo de atitude que se faz necessário pensar, junto com Fanon, o fato de que “le nègre n'est pas (...) plus que le Blanc. Tous deux ont à s'écarter des voix inhumaines qui furent celles de leurs ancêtres respectifs afin que naisse une authentique communication.” (FANON, 1971, p. 187), para que possamos “exiger

de l'autre un comportement humain" (FANON, 1971, p.186). De forma semelhante, esta reivindicação de Fanon encontra ressonância em outros autores. Dito de outro modo, segundo Adorno e Horkheimer, "a raça não é imediatamente, como querem os racistas, uma característica natural particular. Ela é, antes, a redução ao natural, à pura violência, a particularidade obstinada que, no existente, é justamente o universal." (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 158). Sabiamente, a tônica das reivindicações do Mariano filho/neto centram-se na necessidade de uma vida melhor para todos. Estes independem da cor da pele, pois "todos são mulatos", no dizer da Dulcineusa, o que, em Marianinho, acaba se tornando uma verdade.

3.3 A contrapartida da partida:

Diadorim "Reinaldo" e a dialética do sujeito na relação

Ao nos ocuparmos do romance de Mia Couto, argumentamos que Marianinho concentra os conhecimentos referentes à Ilha e à cidade, do ponto de vista temporal e espacial. Concordamos, então, com Roberto Schwarz, que a essência do *Grande Sertão: Veredas*⁸⁸ localiza-se no contexto estabelecido pelo jagunço em face ao homem da cidade, engendrando assim, "um monólogo *inserto* em situação dialógica" (SCHWARZ, 1981, p. 38). Essa afirmação se faz importante como ponto de partida para pensar a dialética do sujeito na relação empreendida por Diadorim⁸⁹ para cumprir a sua vingança. Para alcançar o seu intento de matar Hermógenes, aquele que matou seu pai, torna-se necessário permanecer no contexto do jagunço, onde a *macheza*, a *brabeza*, são primordiais. Em contrapartida, Diadorim representa, também, neste contexto a *delicadeza*, a *paz*, o *amor*, além da *racionalidade* ao seguir os passos para cumprir sua missão. É importante afirmar que, em se tratando da "dialética do sujeito na relação", estes adjetivos não devem ser tomados enquanto oposições, pois nossa hipótese de trabalho reside em mostrar a forma dialética com

⁸⁸ Nunca é demais lembrar que as veredas são pequenas poças de água que dão vida para o sertão, pois em torno delas é que crescem certos tipos de árvores que alimentam os animais e a população constituída em torno dela.

⁸⁹ É importante lembrar que desde o início do romance Diadorim aparece como homem. Neste sentido, é possível dizer que este disfarce pode ter o ajudado a cumprir a vingança contra Hermógenes, o assassino do seu pai, Joca Ramiro. Este objetivo a fez abrir mão da realização completa, carnal, do amor.

que Diadorim colocou essas qualidades em prática. Portanto, é sugestivo pensar a relação estabelecida por ela/ele⁹⁰ enquanto exteriorização de um procedimento formativo espacialmente localizado. É pelo confronto interno que *macheza*, *brabeza*, *delicadeza*, *amor*, *ciúme* etc. exercem no sujeito que este empreende sua ação frente ao jagunço Riobaldo. O contexto em que ocorre esta relação torna-se importante porque localiza as ações de Diadorim no universo do *Sertão* diferente da cidade da forma como a entendemos, pois “o sertão está em nós”, como mostra uma leitura mais profunda do romance de Guimarães Rosa. Em relação a nossa análise, sertão e cidade não são polos opostos, apenas indicam diferentes possibilidades de ação do sujeito frente à contingência.

No estudo magistral de Willi Bolle (2004), Diadorim é tomada como o *medium-de-reflexão* que norteia o romance de Guimarães Rosa. O argumento central discutido na obra de Bolle (2004, p. 9), segundo o próprio autor, é de que o livro tem como eixo central o problema entre a classe dominante e as camadas populares, refletido neste que pode ser considerado um romance de formação. Do ponto de vista de Bolle (2004), este problema representa o grande impedimento para a verdadeira emancipação do país. Neste sentido, vejamos o que diz o protagonista do *Grande sertão: veredas*: “Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. (...) Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda (ROSA, 1984, p. 93).” Bolle (2004, p. 199), ao se referir a Diadorim como *médium-de-reflexão*, pretende “...demonstrar (...) que Guimarães Rosa, concomitantemente com o trabalho de luto individual do seu protagonista-narrador, organiza uma história coletiva dos sertanejos, uma *história dos sofrimentos*.” Assim diz o narrador: “...Diadorim e eu, os tristes e alegres sofrimentos da gente, a célebre morte de Medeiro Vaz, a vingança em nome de Joca Ramiro?” (ROSA, 1984, p. 308). Portanto, *Grande Sertão: Veredas*, segundo este crítico, “é, em primeiro plano, um trabalho de luto individual, pessoal, e só num segundo plano uma história dos sofrimentos do povo, embora este seja o protagonista secreto do livro.” (BOLLE, 2004, p. 221).

É sob o prisma do *luto individual* que Diadorim, um amor

90 Neste item nos referiremos a Diadorim “Reinaldo” apenas como ‘Ela’ para manter latente no nosso leitor o gênero feminino da Maria Deodorina da Fé Betancourt Marins. Com esta estratégia, acreditamos poder contar com a companhia do leitor no percurso da tensão instalado pela relação entre Diadorim e Riobaldo. Sobre a questão do nome da Diadorim ver Bolle (2004, p. 235).

inventado, aparece como ideia de *paixão estética* em mais de uma passagem no romance, isto é, “o *topos* do amor inventado aparece também numa das canções de Siruiz: a figura da *moça virgem*.” (BOLLE, 2004, p. 203). Dito isto, é importante afirmar que nossa perspectiva de leitura parte da necessidade de compreender Diadorim como o sujeito que empreende uma dialética no contexto do cangaço. Entendemos Diadorim como aquela que maneja (controla) a relação com Riobaldo. Num dos primeiros contatos entre os dois é Diadorim que estabelece uma das diretrizes que estruturam a sua relação com ele, qual seja, “...*Se carece de ter muita coragem...*” (grifos do autor) (ROSA, 1984, p. 468). Para cumprir a sua vingança, ela precisava de coragem para sacrificar por completo a satisfação de ser mulher num ambiente em que os homens reinavam. Por outro lado, Riobaldo também deveria mostrar coragem, além daquela que era necessária para *pelear* no cangaço, mas, principalmente, para estender o limite do contato permitido entre homens naquele contexto. Ela sabia da sua condição de mulher transvestida, mas ele inquietava-se com uma possível tendência homossexual no próprio comportamento, isto é, de gostar do seu igual. Neste sentido, faz-se pertinente a pergunta do narrador: “De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhando rústico em suas ações?!” (ROSA, 1984, p. 462). Em Riobaldo, segundo Bolle (2004, p. 235 e 244), a coragem é o resultado da luta contra o medo, pois ele sabia que “homem com homem, de mão dadas, só se a valentia deles for enorme.” (ROSA, 1984, p. 469). Já em Diadorim, a coragem figura como uma necessidade de “...guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...”. A coragem permite que, depois de matar Hermógenes, e após seu falecimento, ela passe para a eternidade, pois passa a ser o *herói*, do modo como o heroísmo era para os gregos. Ou seja, herói é aquele que enfrenta corajosamente o seu oponente numa grande guerra, mesmo que o resultado seja sua morte, como fez, por exemplo, Aquiles, de Homero. Por isso nos interessa a leitura de Diadorim enquanto peça-chave para verificar alguns dos pressupostos adornianos discutidos nos capítulos anteriores.

A leitura que fazemos da pertinência da ação de Diadorim “Reinaldo” no Sertão está apoiada, em alguma medida, na ideia de não identificação direta com o meio. A ação de Diadorim oferece elementos que podem ser pensados a partir de alguns aspectos das relações estabelecidas em outros tipos de contexto social, não só no Sertão, mesmo porque “o sertão é o mundo”. Algumas destas relações a serem

travadas na sociedade demandam adaptabilidade acrítica por parte do sujeito. Portanto, Diadorim, desde o princípio, refuta a ideia de aceitação do lugar social *pré*destinado e rompe com o claustro social que define o patamar das suas relações. Motivado pela necessidade de vingar a morte do seu pai, Joca Ramiro, ela permanece entre os jagunços travestida de homem (pois sempre, na narrativa, Diadorim aparece vestido de homem. Lembremos do encontro com Riobaldo no De janeiro, rio que desemboca no Rio São Francisco), mas não abre mão da sua condição de mulher para si, apesar de não realizá-la plenamente. Por outro lado, realiza o seu intento, mostrando que não é a condição de gênero o fator necessário, e sim a magnitude da motivação. Ela se sabia mulher, mas também tinha claro o porquê de sua presença ali naquele contexto e, portanto, sabia da importância de aparentar-se com um homem. Num processo dialético, porém, ela se permite sentir ciúmes (ROSA, 1984, p. 179), a querer sempre estar perto de Riobaldo, a lavar quase sempre as roupas de Riobaldo. Essas são algumas atitudes que, ao lado de sua coragem, justificam a manutenção de sua condição. Tanto que, diz Riobaldo: “Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram.” (ROSA, 1984, p. 170).

Para efeitos de análise, e do ponto de vista do gênero, pode-se dizer que ela (Diadorim) era uma mulher, porém mulher que se igualava aos homens externamente, empreendendo um outro tipo de sexualidade⁹¹. Aquela sexualidade que podia gozar de toda a proximidade corporal com o outro, coisa não muito comum para os jagunços, a não ser em situação de luta corporal; que podia exteriorizar seus sentimentos, pois Riobaldo sabia que “Diadorim tinha ciúme” (ROSA, 1984, p. 179), mas, também, tinha que abrir mão da sua realização total, como dissemos anteriormente. Diadorim, portanto, configura-se como o não-idêntico por se diferenciar dos outros na expressão do dissonante na paisagem do Sertão. Ela contraria a realidade em relação ao gênero, que atesta sua existência como que num processo de instauração do novo na quebra da normalidade compartilhada. Claro está que a leitura acima só é possível depois que sabemos de sua condição de mulher, pois enquanto homem, na situação romanesca extremamente complexa, ele/ela podia ser visto como um transgressor das regras do Sertão. Portanto, é sabido que

91 É importante lembrar que no romance só ela se sabia mulher fato este que veio a tona, para Riobaldo, em especial, somente no momento da morte de Diadorim/Reinaldo. Como é sabido, ao longo de todo o romance Riobaldo se relaciona com o “homem”: Reinaldo.

Maria Deodorina da Fé Betancourt Marins só vive depois de morta⁹², pois em vida ela era Reinaldo, um “homem”.

Em termos, gostava que morasse aqui, ou perto, era uma ajuda. Aqui não se tem convívio que instruir. Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso... [...] Sempre, no gerais, é à pobreza, à tristeza. (ROSA, 1984, p. 24).

Apesar de ser “concebido” no e pelo contexto do Sertão, ela difere dos demais a partir de algumas atitudes efeminadas em determinados momentos com Riobaldo. Estas atitudes, em parte, vão de encontro àquelas pressupostas pelo contexto geral e, no entanto, só podiam ser notadas pela pessoa com quem mantinha uma relação direta, ou seja, Riobaldo. Este, não sem razão, é o narrador “participante”, que tudo sabe e para quem “contar é muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.” (ROSA, 1984, p. 172). Há, naquelas atitudes de Diadorim, certa dose de racionalização das mesmas frente à necessidade de sobrevivência que o Sertão demanda. Se fosse permitido, explicitamente, a outros jagunços perceberem-na, sua permanência corria risco naquele contexto. Os jagunços podem ser iguais uns aos outros, apesar de cada sujeito ter as suas idiossincrasias, mas em resumo: são homens em situação de luta. Poder igualar-se traz, como sua extensão, a possibilidade de poder ser substituído. Se pensarmos no *Grande Sertão: veredas* enquanto um romance de formação, pode-se dizer que numa sociedade, na qual a uniformidade é incentivada o processo de dominação ou de produção das mercadorias específicas, demanda-se do sujeito certa irracionalidade, isto é, espera-se que ele seja adaptável sem ter os fins programados. É possível dizer, junto com Adorno (2007, p. 56), que se engendra um contexto social “[...] qui a vu la possibilité de substituer n’importe qui à n’importe qui, [le contexte] conserve un touche d’irrationalité” que, em última análise, também é racionalizado. Assim, diz Riobaldo, lamentando a perda de Diadorim:

⁹² Agradeço esta dica ao amigo e professor Doutor Alckmar Luiz dos Santos na ocasião do exame de qualificação desta tese, no qual ele foi um dos examinadores.

E, o podre de mim, minha tristeza me atrasava, consumido. Eu não tinha competência de querer viver, tão acabadiço até o cumprimento de respirar me sacava. E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. [...] Para quê eu ia conseguir viver? Mas, o amor de minha Otacília também se aumentava, aos berços primeiro, esboço de devagar. Era. (ROSA, 1984, p. 565).

Os limites de compreender a realidade da forma como ela se apresenta não podem significar uma empreitada em direção a sua facilitação ou a sua *descomplexificação* (se permitido nos for o termo), para que esta não seja produto da falta de consciência, como querem os promotores da sociedade administrada. Portanto, se coloca aí, perante a não facilitação da compreensão da realidade de forma simplória, uma necessidade de perceber o contexto no qual Diadorim viveu como homem (o masculino social e culturalmente construído), pois esse contexto se apresenta num progressivo movimento de render justiça ao Sertão heterossexualmente sustentado pelo imaginário comum. Só assim se podem perceber os mecanismos do funcionamento arquitetados no contexto, longe de simplesmente torná-los *perceptíveis*, mas sim *maneáveis*. Diadorim busca sempre uma forma de estabelecer uma interação, na qual a aparente obediência torna-se uma forma de mostrar as lacunas do outro na relação, na medida em que só se descobre o seu gênero (feminino) no momento de sua morte. Ele/ela era apenas Ela, circunscrevendo, assim, o momento da verdade em sua existência⁹³. Em termos adornianos, se pensarmos na morte de Diadorim ou mesmo em sua objetividade ao cumprir sua missão, pode-se dizer que ela se negou a aceitar as coisas como mera existência. Por meio desta atitude, foi possível, para ela, vislumbrar uma vida para além das possibilidades postas pelo contexto. Por outro lado, não é seguro afirmar que ela teria as mesmas possibilidades, caso viesse a “comunicar” (neste caso falar)

⁹³ No caso de Nyembeti, por exemplo, só foi possível comunicar algo porque estava ao mesmo tempo voltada contra sua pertinência enquanto aquela que goza do privilégio de não comunicar, igualando-se à arte resignada, segundo as reflexões feitas no primeiro capítulo deste trabalho. Porém, foi em prol de uma coletividade que *Nyembeti* empreendeu um ato de suicídio de seu privilégio de incomunicabilidade, diferentemente do que ocorre na arte resignada, que atende a um outro coletivo. De nada vale a pertinência da arte se não insinuar a verdade ao sujeito, que deve desvendá-la através dos seus próprios meios da autonomia pretendida. Se assim for, vale a pena aceitar a perda dos privilégios que a arte desfruta.

sua condição feminina: “falei sonhando: - ‘Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim?’”, diz Riobaldo numa das cenas mais sensuais do romance (ROSA, 1984, p. 170). Como se enfrentaria este tipo de questionamento caso se soubesse de antemão de sua condição de mulher, revelada para Riobaldo somente depois da morte de Diadorim?

Le critère du vrai n'est pas son immédiate communicabilité à tout un chacun. Ce à quoi il faut résister c'est à la contrainte presque universelle qui fait confondre la communication de ce qui est connu avec celui-ci et le cas échéant, la place plus haute que lui, alors qu'actuellement, chaque pas vers la communication brade et falsifie la vérité. (ADORNO, 2007, p. 57).

O percurso das ações de Diadorim “Reinaldo”, a partir da dialética que realiza enquanto sujeito, leva-nos a perceber o quanto ela se distanciou da comunicação de sua verdade, qual seja, ser mulher e estar obstinada a vingar a morte do pai. Sua relação dentro do “universo” social do Sertão nos faz pensar, neste ponto do presente trabalho, numa necessidade da personagem (*persona*) de não se identificar com esse universo, para poder criticá-lo. A crítica não está colocada de forma acusatória, mas sim é explicitada na inter-relação que o sujeito, Diadorim, estabelece com outros. Ela, na aparência, era ele, mas estava ciente de sua condição quando realiza ações que pressupõem um radical de gênero pré-definido. O sujeito conquista, assim, a convivência num meio preferencialmente masculino sem submeter-se a este gênero (por inteiro apenas na aparência externa), mostrando a prevalência da astúcia e redimensiona a sua posição social pressuposta no contexto do Sertão. Essa crítica se localiza em Diadorim a partir do momento em que ela instaura uma relação íntima com Riobaldo. Essa relação, entretanto, é mediada pelo respeito e pela cumplicidade recíproca: “...ele me olhou – os olhos dele não me deixaram.” Diadorim desfruta da desconstrução, no sujeito, do lugar destinado à mulher naquele contexto, pois “toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais” (ROSA, 1984, p. 177), como contemplação, excetuando apenas a mulher que cuida dela no momento de sua morte. Porém, ela só pôde fazer isso tudo por não ser verdadeiramente homem (intimidade com Riobaldo) e por não parecer com uma mulher (ação diferenciada de uma mulher dentro do Sertão): “eu estava todo o tempo quase com Diadorim. Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos

outros – porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas.” (ROSA, 1984, p. 27). Impressiona a sensibilidade que Diadorim despertava em Riobaldo, e este a incorpora na relação: “Alegria minha era Diadorim. Soprávamos o fogo, juntos, ajoelhados um frentemente ao outro. A fumaça vinha, engasgava e enlagramava. A gente ria. [...] De Diadorim eu devia de conservar um nojo. De mim, ou dele? ” (ROSA, 1984, p. 293 e 295). Pode-se dizer que Diadorim e Riobaldo também “engasgava[m]-se e enlagramava[m]-se” diante da impossibilidade de consumação sexual e matrimonial do seu amor. Essa dificuldade explícita transita, neste caso, entre o riso (descontrole) e o nojo (repúdio), por isso engasgam e *enlagramam*.

Portanto, só nos encontramos na dialética com o contexto social na contrapartida da partida de Diadorim “Reinaldo”. A partir do curso de sua relação com o objetivo, Diadorim obriga Riobaldo a argumentar frente ao não imaginado e sim vivido. Inúmeras vezes a relação entre eles transcende a simples amizade, mas dentro do limite da permissividade socialmente contextualizada para causar “um nojo.” Diadorim concentra no seu transcurso os subterfúgios para uma relação equânime com a realidade na qual estava inserida. É a astúcia, que se torna necessária para a manutenção da vida. Ela realiza, assim, uma crítica a partir de dentro, na utilização da força real do mecanismo com o qual manteve contato com o mundo objetivo. O corpo feminino, transvestido de masculino, realiza todas as façanhas destinadas a este último. O masculino, quando tomado como sertanejo, sempre é vinculado à figura de *cabra macho*, ou seja, “um forte”, nos termos de Euclides da Cunha. Portanto, segundo Bolle, “a figura ... de Diadorim é um meio para evidenciar, por contraste, o que há de unilateral e redutor no retrato do povo apresentado por Euclides.” (BOLLE, 2004, p. 214).

Diadorim “Reinaldo” enfrenta o conflito, que se apresenta num primeiro momento, ao ceder (sujeitando-se) a um dado universo (masculino), para em seguida, a partir de dentro, buscar uma igualdade de direito neste universo. O primeiro passo, a exemplo de Odisseu ao pedir que seus marinheiros o amarassem no mastro, é para proteger-se da diluição completa na fruição no novo mundo (o canto das sereias); em Diadorim, este caráter é representado pelo disfarce em homem, que serve para realizar o dever e amar, mas “sem gozo de amor”; o segundo é para igualar-se aos deuses na fruição do canto sem a ele sucumbir, que é quando Diadorim se iguala aos homens sem a eles submeter-se. Esta condição, aureada por sua coragem, confere-lhe o respeito dos demais.

Portanto, foi transfigurando-se num corpo masculino que Diadorim pôde agir além do espaço comumente destinado às mulheres.

Diadorim é doido (...) O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço... Falei mais firmou: - *Ah danado é...* (ROSA, 1984, p. 530. Grifos do autor).

Numa outra passagem, o narrador reverencia a outra faceta de Diadorim “Reinaldo”

Diadorim estava me esperando. Ele tinha lavado minha roupa: duas camisas e um paletó e uma calça, e outra camisa, nova, de bulgariana. Às vezes eu lavava a roupa, nossa; mas quase mais quem fazia isso era Diadorim. Porque eu achava tal serviço o pior de todos, e também Diadorim praticava com mais jeito, mão melhor. (ROSA, 1984, p. 32).

Esta transfiguração, porém, não impediu uma relação heterossexual com o narrador (Riobaldo), garantida por meio do controle das pulsões. No limite, pode-se dizer, conforme mostramos em passagens anteriores, que os dois vivenciaram uma relação amorosa do mais alto grau de cumplicidade, carinho, amor, companheirismo e compaixão. Assim, Guimarães Rosa coloca em outro patamar a relação amorosa, que passa a ser o da *satisfação em processo* de um amor completo que busca o corpo como seu reduto mortal. Na incompletude deste amor, reside sua continuidade, interrompida apenas pelo inevitável: a morte, visto que “a morte de cada um já está em edital” (ROSA, 1984, p. 543). Ora, que alma terá a coragem de afirmar que Reinaldo e Riobaldo não se amaram? Ainda mais nestes tempos em que a virtualidade embaralha nossa noção de realidade. Em quase todos os momentos do monumental romance de Guimarães Rosa somos tocados por flechas de profunda sensibilidade que surgem da relação entre Reinaldo e Riobaldo. A relação de dependência entre os dois, e o seu governo pelo primeiro, faz-nos amenizar a força da afirmação de Adorno de que é individualmente que se vivencia o mundo. Coloca-se aí uma necessidade de libertação na igualdade para uma ação diferenciada “[...] porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas.” (ROSA, 1984). Diadorim, para seu par romântico, ao

estabelecer o ponto relacional (vingança) com este universo, faz emergir uma lascividade entre homens em pleno sertão. A figura de Diadorim/Reinaldo traz à tona uma demonstração de afeto entre iguais, porém sem pagar o preço da obscuridade e da ameaça, próprio deste universo. Assim, é possível dizer que o sentimento de posse manifestado pelo ciúme de Diadorim, não obnubilado pela proibição intrínseca aos jagunços, reforça a diferença desta relação. Riobaldo sabia do ciúme de Diadorim, assim como era conhecida a proibição implícita de existir este sentimento entre os jagunços. Temos aí configurada a ação do sujeito que, uma vez imergido dentro de um contexto, rói suas diretrizes, mesmo que tenha como resultado final sua própria morte. É importante que o leitor se remeta à questão da crítica imanente em Adorno, exaustivamente discutida no primeiro capítulo sobre o papel que a arte exerce na sociedade que a concebe. Para o sujeito que critica, mostrando o anverso do contexto, pode-se dizer que há certa permissividade conquistada.

Para os dois, porém, o ciúme (Reinaldo) e o cuidado com o sentimento do outro (Riobaldo) eram permitidos, pois um era o Rei que conduzia imponentemente o outro, que era o Rio. Se pegarmos as três primeiras letras de REI-naldo e RIO-baldo, temos os vocábulo Rei e Rio, que podem sugerir a seguinte assertiva: “Rei do Rio”, visto o direcionamento e o ritmo que Reinaldo imprimia à relação entre ambos, enquanto médium-de-reflexão. Não é sem razão que concordamos com Roberto Schwarz quando este diz que *Grande Sertão: Veredas* é “um monólogo inserto em situação dialógica”, assim como o Rio que segue o seu curso em diálogos pontuais e insertos com as margens que o sufocam. Porém, neste caso o Rio era governado por um Rei, o Reinaldo. Sendo ele a neblina que impede o Rio de ver e conduzir-se por si próprio. “Diadorim é a minha neblina”, afirma o Rio-baldo. E, quando ele instaura a dúvida sobre seu comando, abre a possibilidade de sua negação. Assim diz Riobaldo: “Diadorim se descabelou, bonitamente, o rosto dele se principiava dos olhos. Eu comandava?” (ROSA, 1984, p. 543)⁹⁴.

O primeiro ato de diluição realiza-se na busca de sobrevivência para, mesmo em se igualando com os demais (corpo masculino), não abrir mão daquilo que o individualiza em sua condição feminina. Trata-

⁹⁴ Vistas a complexidade e a especificidade do tema, não é nossa intenção nos aprofundarmos na análise dos nomes em *Grande Sertão: veredas*. Para o leitor que quer aprofundar este tema, favor consultar o trabalho de Julia Conceição Fonseca Santos (1971).

se da participação em um universo (sociedade ou núcleo social) extremamente masculino, onde as mulheres têm uma função bem demarcada, como por exemplo, a contemplação. Nesse sentido, diz Riobaldo: “bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina. [...] Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...” (ROSA, 1984, p. 23). A diluição primeira, como já foi dito anteriormente, é um ato em busca de penetrar num universo específico, de forma que, mesmo se igualando aos demais (corpo masculino), não se abrisse mão daquilo que poderia identificá-lo em sua particularidade. Este movimento, todavia, só era possível frente àquele a quem Diadorim destinava os seus instintos libidinais.

Referimo-nos à representação feminina, no limite da nossa análise, enquanto um dado objeto, que pode ser percebido na combinação daquilo que imaginamos com a compreensão que temos da realidade. Assim, Reinaldo/Diadorim se apresenta para Riobaldo, e para o restante dos jagunços, como homem. Por outro lado, a afeição que Riobaldo demonstra por Reinaldo impede o primeiro de enxergar a realidade, a qual ele retoma somente no limite do contato físico com Diadorim. Esta perspectiva abre a possibilidade de se configurar uma participação na vida de Diadorim que necessita ser pensada, considerando a complexidade do amor. Portanto, o juízo desta participação pode ser tomado como a exteriorização do pensamento refletido. Ou seja, na falta da “valentia enorme”, deve-se pensar nas consequências de se explicitar aquele sentimento no Sertão. Não é apenas uma concretização do imaginado que sustenta a relação entre os dois, pois, diante dele, comportamo-nos como senhores. Uma das razões para isto é que esta dimensão é inatingível aos outros. Papel de senhor é semelhante ao que a arte exerce, em certa medida, frente àqueles que a destituem da expressão do belo, ou seja, quando nela é eliminado o livre jogo das faculdades do entendimento e da imaginação⁹⁵.

95 Por exemplo, do ponto de vista Kantiano, quando dizemos que algo é bom estamos animados pelas vantagens objetivadas deste algo. Para tanto, apoiamo-nos no entendimento significativo do objeto que dizemos que é bom. Este conhecimento (originado do conceito, pois o primeiro é causa do segundo) pode resultar da reflexão mediante a complacência frente ao belo. A beleza, em si, não precisa desta meticulosidade toda, pois ela somente é agradável, não possui fins. Este (o fim) se configura no principal distanciamento entre o que é agradável e aquilo que é somente bom (como bem moral). Estes encontram sua proximidade no seu interesse no objeto. O agradável, se for pensado a partir da faculdade de apetição que se configura em um querer superior, a partir ou segundo um conceito, deflagra uma complacência patologicamente condicionada. Dito de outra forma, com esta faculdade atingimos um estado

Estes que se consideram senhores eliminam o entendimento de que o belo demanda, para privilegiarem apenas a imaginação. Como diz Riobaldo, “quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim” (ROSA, 1984, p. 24). Neste contexto, Riobaldo referia-se à natureza externa (o Sertão) e interna (o amor). Portanto, Diadorim exerce mais uma vez uma função de meio para que se conheça e se aprecie a natureza, mas conhecendo-a acima de tudo. Como dissemos anteriormente, Diadorim se diferencia do masculino por meio de certas atitudes não permitidas, mas sem deixar de atuar também como se deve nesse ambiente, pois, algumas destas atitudes eram próprias às destinadas para as mulheres enquanto *o diferente*. Ela, no papel de *ele*, socialmente não se iguala às mulheres, por não significar para os homens, neste caso, o mesmo que elas, como Otacília, por exemplo, no que diz respeito ao corpo e às intenções matrimônias. “Mas minha Otacília [minha noiva] não devia de ter escolhido justa essa ocasião, tão destacada de propósitos, para ir aventurar entre homens de morte essa delicadeza, sem proteção nenhuma, filha-de-família...”, diz o narrador ao diferenciá-la do *valente e sertanejo supro* Reinaldo/Diadorim (ROSA, 1984, p. 530. Grifos meus)⁹⁶. Não significar para seus iguais na aparência aquilo que as mulheres, suas iguais, significam para eles, torna-a diferente para ambos. Portanto, as mulheres e os homens, que só a conheciam externamente, Diadorim, enquanto X (Diadorim), em Z (Sertão), iguala-se na aparência com X’⁹⁷ (Homem). Porém, ela se sabia mulher (Y) na condição de homem, $X=Y \#$ (diferente) de X’ (quando agia como mulher); mas em Z, $X=X' \#$ de Y (quando agia como homem). Assim, na matemática de Diadorim no Sertão (Z), $X'+Y=X$ (o diferente)⁹⁸. Portanto, apesar de participar igualmente do universo masculino, deve-se ter claro que ela, Diadorim, não se identifica em sua inteireza com eles (os homens). Dentre outras coisas, o que marca esta diferença é, também, sua possibilidade de desfrutar de atitudes

próprio, singular ao ser humano, requerido quando estamos diante do belo (não necessariamente objetivado). Para um melhor aprofundamento da aproximação entre Kant e Adorno, pode-se consultar o vários trabalhos do professor da Universidade Federal de Minas Gerais, Rodrigo Antonio de Paiva Duarte.

⁹⁶ Esta diferenciação se dá na conversa do narrador com Alaripe. Portanto, ele se refere a Reinaldo e a Otacília em momentos diferentes na mesma conversa.

⁹⁷ $X=$ Diadorim; $Y=$ Mulher; $X'=$ Homem; $Z=$ Sertão e Jagunço. Partimos do pressuposto que: $X=Y$; $X' \#$ (diferente) Y ; e $X=X'$ na aparência.

⁹⁸ É importante não confundir este diferente com uma hermafrodita, pois, dentre as inúmeras diferenças, ela não gozava de dois sexos. E sim de diferentes possibilidades de ação no Sertão.

atribuídas às mulheres neste universo (“gostar de lavar roupa”, ser “essa delicadeza”). É o diferente que se iguala na aparência, mas diferenciando-se internamente para oportunizar ações diferenciadas do sujeito. A diferença que Diadorim pontua não está resumida apenas na sua aparência exterior, pois ela se torna o ponto estruturador da constituição subjetiva do seu interlocutor preferencial (Riobaldo).

A exemplo de Marianinho, a presença de Diadorim no Sertão instaura uma ranhura, própria da arte, na sociedade que a concebe, isto é, no contexto que possibilita a sua existência, como atestamos junto com Adorno no primeiro capítulo. Ao instaurar esta ranhura, tanto a Arte quanto Diadorim tornam-se necessidades sociais, que podem permitir, no nosso ponto de vista, vislumbrar uma outra forma de organização na sociedade em que estão inseridas. Aponta, assim, a subjetividade que tende para a liberdade em relação aos outros. Diadorim mantinha o exercício de sua liberdade em ocasiões em que podia exteriorizar sua ternura e o cuidado para com Riobaldo, mesmo quando se encontrava em pleno campo de batalha. Este cuidado materializa a necessidade à qual Frantz Fanon (1971), no item anterior, chama a atenção na relação com o outro, ou seja, tratar o outro com humanidade. Entendamos, aqui, o tratamento humano como aquele que se diferencia da barbárie, mesmo que esta também seja própria do humano. Mas é o humano que martiriza, mutila, humilha, escraviza, domina, negligencia, assujeita, enfim, atenta contra a própria força motriz que estimula sua continuidade.

Através de ameaças explicitadas no discurso do narrador enquanto autoridade, Diadorim garante sua ação no exercício de sua subjetividade em relação aos outros. Ela poderia demonstrar sentimentos mais íntimos normalmente velados no contexto social de que participava. E, em profundidade, ela podia deixar que o destinatário de tais sentimentos o soubesse, pois contava com sua cumplicidade, explicitada na dúvida deste quanto à motivação de tais carinhos. Em outras palavras, para ela é permitido demonstrar, ao menos de forma não tão velada, o ciúme e a atenção direcionados à pessoa querida. Apenas erroneamente podemos atribuir tal sentimento e comportamento somente às mulheres, assim como o faz o narrador. O revés desta acusação é destinar a elas também certa vantagem em direção à liberdade, ao contrário de seus opostos (os homens). Estes se vangloriam quando lhes atribuem o estancamento das emoções, requerido na sociedade. Dito de outra forma, poder mostrar aquilo que se sente é uma prova da capacidade de que ainda existe um sujeito apto a sentir, ao contrário do que apregoam aqueles que

elaboram, para as pessoas, os mecanismos que facilitem a sujeição social. Diadorim indica o caminho para compreendermos como é possível ser obstinado em busca de um objetivo, mas sem jamais endurecer o coração frente ao sensível.

Desde esse primeiro dia, Diadorim guardou raiva de Otacília. E mesmo eu podia ver que era açoite de ciúme. O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro. Que Diadorim tinha ciúme de mim com qualquer mulher, eu já sabia, fazia tempo, até. (ROSA, 1984, p. 179, ver também na p. 35).

Daqui veio que Diadorim mesmo estranhou aqueles meus modos. A entender me deu, e eu reminiquei, com soltura de palavras: como é que ia tolerar conselho ou contradição? Agravei o branco em preto. Mas Diadorim perseverou com os olhos tão abertos sem resguardo, eu mesmo um instante no encantado daquilo – num vem-vem de amor. Amor é assim (...). (ROSA, 1984, p. 399).

Num movimento de reciprocidade, Riobaldo evitava se envolver (corporalmente) com as mulheres na frente de Diadorim. Ela também podia demonstrar a ternura que sentia por Riobaldo, ao menos percebida por ele, que nos comunica o contexto social em que viviam, como assinalamos a partir dos dois extratos acima. No campo de batalha e em situações decisivas, por exemplo, Diadorim exteriorizava a força e a veemência que se esperava dos jagunços: “Sei o meu. [Diz ela] Cá por mim, isso tudo pouco adianta. Quente quero poder chegar junto dum dos Judas, para terminar!” (ROSA, 1984, p. 80). No entanto, no processo de sua morte, obtive a privacidade de alguém que ocupa lugar de privilégio no grupo. Este procedimento, mais uma vez, o diferencia dentro do coletivo, pois nem todos que morriam tinham esta privacidade para seu corpo. Assim, deixa a Riobaldo dois sentimentos: primeiro, um de alívio, por ele ser ela; e, segundo, de arrependimento, por não ter sabido antes ou não ter se entregado àquele sentimento que lhe parecia proibido. Riobaldo vivencia, assim, um sentimento nostálgico pelo não ocorrido. Por outro lado, a decisão e a cisão da morte de Diadorim deixa para o ser amado o paradoxo que a arte implanta na sociedade. Em Riobaldo, este paradoxo transita primeiramente num sentimento de

alívio, para depois ganhar a força de um arrependimento pela ação não realizada. O primeiro sentimento, o de alívio, por finalmente estar sendo afastado da sedução daquilo que é concebido como proibido e que, por se apresentar com todos os mecanismos de sedução, sempre continua sendo desejado. O segundo sentimento, o de arrependimento, por não ter levado a cabo os seus desejos libidinais de forma explícita, pois Riobaldo, ao contrário do Diadorim, não era suficientemente livre, por isso as ameaças para que eles reprovasses aquela relação íntima. A densidade deste sentimento reside no fato de que ele só pode ser oportunizado pelo sujeito que não teme a morte como condição para alcançar o seu objetivo. Esta é a condição que se requer da cultura enquanto meio para a formação subjetiva no mundo objetivo, ou seja, não temer sua obsolescência. Quanto a Diadorim, tampouco levou a cabo a libido, sexualmente falando (penetração). Diadorim, entretanto, exercia a liberdade por não se identificar intimamente com o desejante. Portanto, é no movimento de identificação e não-identidade, alicerçada em sua relação, especialmente com Riobaldo, que contextualiza seu entorno social. Se ela é o não-idêntico, assim como a arte é para Adorno, deve-se saber que um dos objetivos últimos da arte não é sua realização, mas sim a implementação de “ranhuras na paisagem”. Assim, pode tornar-se não utilitária para aqueles que a pretendem idílica na permanente conformação do *status quo*.

Em diversos momentos, Riobaldo martiriza-se diante da proibição do amor entre iguais, de forma que Diadorim teria que ser diferente para que aquele pudesse se realizar. Neste caso, a identidade com o outro exerceu função fundamental, limitando a distância do desejo. Este limite afasta a possibilidade de ser consumado o desejo, assim como a arte que se mantém vigilante, voltando contra si aquilo que critica na sociedade e que se faz não necessário. Ou seja, Diadorim torna-se uma crítica à possível submissão feminina neste universo, fazendo-se não necessária ao igualar-se, isto é, ao masculinizar-se. Os mesmos elementos (masculinizar-se) de que ela se utiliza para criticar o contexto em que está inserida podem ser tomados para criticar sua pertinência neste contexto. Quando sabemos que Reinaldo na verdade é Maria Diadorina, fica evidente a outra face que ela desnuda na relação estabelecida entre homens no sertão. Mas, ao mesmo tempo, nos perguntamos se é necessário que uma mulher se disfarce de homem para que se perceba a lascividade entre homens no Sertão. Diadorim tinha essa liberdade porque mantinha certo distanciamento e, paradoxalmente, proximidade (na igualdade) com aquilo que almejava duplamente, isto é, o amor e a

vingança. Como é sabido, para os leitores do romance, a segunda era condição para a primeira. Por isso, Diadorim empreende um sacrifício subjetivo quando se trata da realização plena do primeiro sem antes realizar a vingança. E é na realização desta vingança que Diadorim é levada ao encontro de sua morte, protelando novamente o amor pleno. A força do “amor parcial” por ela vivido, entretanto, faz-nos titubear face à certeza da existência do amor pleno.

Sendo assim, afirmamos que é possível pensar que Diadorim, enquanto sujeito, realiza-se a partir de um processo dialético, pois necessita disso para sobreviver no ambiente inóspito ao feminino que pretende, exercendo assim sua igualdade. Ela vive na normalidade do mundo masculino como mulher, apropriando-se dos mecanismos de funcionamento desse mundo. Graças a sua aparência com o masculino, porém sem absolutizá-la, este procedimento de apropriação não é tornado mítico, o que lhe permite preservar, então, o seu caráter crítico. Se considerarmos que o Sertão, enquanto contexto dos jagunços, tinha uma ordem estrutural própria, e que esta deveria ser conservada através da aceitação dos participantes, podemos dizer que, ao masculinizar-se e apropriar-se do mundo masculino através do corpo e da linguagem, Diadorim explicita em si, por meio do jogo, a pressão tensionada no sujeito para que este aceite a organização social da forma como é apresentada. É a garantia de que qualquer forma de revolta está, desde o princípio, estancada.

Contudo, Diadorim ressurgue enquanto progresso, ao manter em si características pouco evidenciadas pelo masculino. Claro está que neste contexto também era permitida a presença feminina, desde que esta ocupasse o seu lugar específico ou se identificasse externamente (pelo corpo). Esta aparência também serve para delinear a relação com o outro, de forma que os dois soubessem com quem estão se relacionando. A dialética com o meio, empreendida por Diadorim, vincula-se a elementos pré-estabelecidos para lidar de forma autêntica com a realidade contextual, que envolve também os seus companheiros. Ele se dilui no ambiente, por vezes mimetizando-o, por vezes racionalizando-o na forma do masculino, ou seja, ele domina sua natureza feminina, transformando-se (transformista) em homem. Desta forma, apropria-se da linguagem gestual e verbal deste ambiente e, finalmente, permanece vigilante frente aos sentimentos de posse, mesmo possuindo um espaço de liberdade precocemente vigiada para demonstrar seus sentimentos (o ciúme e o cuidado do outro, por exemplo). Assim como a obra de arte, Diadorim “ora se mantém fiel a si mesma, ora renuncia a si mesma para

superar o destino.” (ADORNO, 1974, p. 106). É neste processo de identidade aparente que ele pode exercer a liberdade de se manter não-idêntico, e assim dominar as forças que o subjugam, dentre elas a proibição implícita de demonstrar uma proximidade carnal entre os homens.

Por fim, nos referimos apenas ao contexto do sertão onde Diadorim vive, a partir dos pressupostos teóricos desenvolvidos nos primeiros capítulos. Assim, não ignoramos que pode haver registros de outros sertões onde seja permitida a presença dos elementos que concebemos como proibidos. Não é demais, portanto, recordar que nos centramos em refletir à luz do pensamento de Theodor Adorno acerca da cultura os mecanismos dialéticos elaborados por Diadorim para se relacionar, em especial com Riobaldo, no contexto deste sertão específico. Nesse sentido, é importante perceber a vingança da morte de seu pai e a consequente sujeição à condição de homem como o primeiro ato que a leva a participar daquele mundo. Concessão esta que nos oferece outras possibilidades de vislumbrarmos uma forma diferente de se existir no sertão, num processo de configuração do novo reivindicado por Stuart Hall e Garcia Canclini. Diadorim, porém, não se desvencilhou do gênero a que pertence (feminino), contentando-se na *semigratificação sexual*. Neste sentido, transformar-se significou aceitar a pseudogratificação sexual, pois o que estava em questão era a sua vingança e não a gratificação sexual apesar da sua importância. Ela só pôde exercer esta posição enquanto indivíduo esclarecido na excelência da sua continuidade naquele universo. Pode-se dizer que ela tinha plena convicção da posição que uma mulher poderia ocupar neste universo, isto é, além daquela que a concebe somente sob tutela do homem prometido, fixando-se na condição de um objeto contemplativo (envio de presentes do Riobaldo à sua prometida Otacília, por exemplo). Esta função é reservada aos objetos de consumo, que cada vez mais personificamos, na permanente busca de diminuir a solidão e a pobreza em que eles mesmos nos colocam para sua própria manutenção, e à qual nos confinam, mesmo quando nos possibilitam interagir com a multidão na Internet, pois é na solidão que regressamos para o leito de morte materializada por Diadorim. Portanto, os objetos cumprem, assim, a função destinada à arte funcional no mundo administrado, ou seja, a arte não comprometida. Para melhor perceber a contrapartida implementada pela partida de Diadorim, é importante, então, observar a seguinte passagem, que retrata a reação de Riobaldo no episódio da morte de Diadorim: “Sufoquei, numa estrangulação de dó. [...] Não escrevo, não

falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... [...] Uivei. Diadorim!” (ROSA, 1984, 559-560). Quando pensamos na presença de Diadorim na vida de Riobaldo, portanto, “[...] se trata de colocarse en las intersecciones, en los lugares donde los sujetos pueden hablar y actuar, transformandose y ser transformados” na tensa relação com o outro (CANCLINI, 2006, p. 166). Esta reflexão pode ser tomada como um imperativo, que deve ser pressuposto quando se pretende estabelecer uma relação entre desiguais que se igualam nos contextos que os subjugam. É isso que Diadorim ilustra por meio da maneira como se subverteu para poder desfrutar da relação humana e nela sobreviver no amor sem esquecer de seu objetivo último. Essa relação não anula a ideia de que é pela maneira como o sujeito funcionaliza a consciência que ele se torna sujeito. Isto se confirma de forma cabal na figura de Diadorim. A partir de outros mecanismos, esta afirmação pode ser estendida a Swann e a Marianinho, que puderam criticar por dentro os seus contextos porque os conheciam. Esta crítica permite vislumbrar uma nova configuração do social contextualizada. E, portanto, no procedimento com que esses personagens funcionalizaram (colocaram em prática) sua formação que localizamos a atualidade do pensamento de Th. Adorno, intermediado pelos Estudos Culturais, entre os quais os de Nestor Garcia Canclini e Hall.

Considerações Finais

...o ensaio é mais dinâmico do que o pensamento tradicional, por causa da tensão entre a exposição e o exposto (ADORNO, 2003, p. 44).

Com o título “Theodor Adorno, Stuart Hall e Garcia Canclini: Formação e mediações culturais” pretendíamos incitar o leitor a perceber o entrelaçamento teórico e metodológico que empreendemos ao longo deste estudo. Portanto, os conceitos explicitados, ao longo do texto, tinham, dentre outros, o objetivo de verificar a relação que estes autores mantêm entre si para a compreensão da Formação objetiva do sujeito. Eles são tomados, assim como anunciado nas considerações iniciais, enquanto instrumentos por meio dos quais pretendíamos atender ao nosso objetivo principal, qual fosse, compreender, analisar e explicitar a Formação objetiva do sujeito a partir do pensamento de Th. Adorno, tencionado pelos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais. Para tanto, valemo-nos da leitura interessada da Formação objetiva de Swann, Marianinho e Diadorim enquanto sujeitos exemplares. Os três Romances: *Un amour de Swann*, de Marcel Proust (2006); *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto (2003); e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1984), são tomados como contexto sociocultural. Aí reside a contribuição deste trabalho para a compreensão, na atualidade, do conceito de cultura, tal como formulado por Adorno. Ora, utilizar-se a contento de instrumental teórico tão refinado e diversificado pode sim contribuir para explicitar a atualidade do pensamento adorniano, pois o cruzamento com seus supostos acusadores torna evidente o potencial analítico deste autor em realidades não consideradas por ele (Ilha africana e Sertão brasileiro, por exemplo).

De forma pontual, Adorno é acusado como aquele que toma os subalternos ou os partícipes das culturas populares como massa amorfa, apta a qualquer tipo de direcionamento da elite, uma vez que, os considerados subalternos, não ofereceram, até o momento, uma outra alternativa para pensar as relações sociais, a não ser invertendo a “cor” do mandante do crime, que segue sendo cometido contra a humanidade. Este tipo de postura acusatória se prende a afirmações pontuais de Th. Adorno sem considerar o contexto geral da sua obra. Como por exemplo, quando Adorno diz, em relação ao jazz: “Não acuso o jazz por

sua selvageria ou anarquia, mas por sua docilidade e seu caráter convencional” e, em relação aos negros: “Não tenho nenhum preconceito contra os negros, exceto que nada, a não ser a cor, os distingue dos brancos”. (ADORNO, 2001, p. 283 e 285). Stuart Hall e Garcia Canclini, cada qual no seu contexto, mostram o núcleo de verdade neste posicionamento, caso seja correto a limitada interpretação que se faz da obra de Th. Adorno.

Os subalternos, assim como argumenta Canclini, não podem manter-se inertes ao curso triunfal da globalização perpetrada pelos países centrais. Este argumento foi tomado como guia para compreender a relação travada entre: Swann e o núcleo traiçoeiro dos Verdurin, pois “toute ‘nouvelle recrue’ à qui les Verdurin ne pouvaient pas persuader que les soirées des gens qui n’allaient pas chez eux étaient ennuyeuses comme la pluie, se voyait immédiatement exclue” (PROUST, 2006, p. 9); Marianinho e as pretensões do Tio Últmio: “Eu que não me desperdiçasse. Últmio não merecia. Porque esse meu tio, sua mulher e seus filhos se guiavam era por pressas e cobiças. Queriam muito e depressa. E se sucediam aos colonos: olhavam uma terra e já estavam pensando: quem dera fosse minha”, diz o protagonista (COUTO, 2003, p. 168); Diadorim e Riobaldo no Sertão, pois “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. (...) Ali era bonito, sim senhor” (ROSA, 1984, p. 267). A teoria adorniana, no contexto deste trabalho, ajudou a compreender as problemáticas vivenciadas por Swann, Marianinho e Diadorim no que diz respeito à formação e às mediações culturais por eles realizadas em contextos específicos.

Entendemos, assim, que o texto da *Teoria Estética* (ADORNO, 2000) ofereceu elementos básicos para as reflexões sobre cultura em Adorno. A partir de Adorno, argumentamos que a crítica aos mecanismos sociais e culturais deve realizar um movimento de ascense, a exemplo da arte, que busca o inexistente para a concretização do sujeito livre da determinação de categorias fechadas. É na tensa tentativa de mostrar os limites dos mecanismos sociais e sua aceitação que se localiza a atuação da Obra de arte. Este foi o movimento que procuramos perceber nos personagens analisados enquanto sujeitos, aproximando sua ação, de forma metafórica, à da Obra de arte na sociedade.

Após a escrita deste trabalho, vem-nos a seguinte questão: qual a contribuição que Canclini e Hall trouxeram para a análise feita com os três livros a partir do objetivo da tese? Bem, o fato de este trabalho ter

suscitado um questionamento deste nível já poderia ser considerado em si a sua sutil contribuição para o avanço das discussões neste campo teórico específico. Mas isso seria insuficiente frente à grandeza destes autores. Portanto, é importante perceber em suas entrelinhas a curvatura que Hall e Canclini empreendem no pensamento de Adorno, aqui apropriado para a análise da formação objetiva do sujeito. Para tanto, é de retomar as teses centrais discutidas no Capítulo 2: “Mediações culturais da contemporaneidade” e nos seus subitens.

Nesse capítulo, buscamos mostrar a fecundidade do pensamento adorniano quando colocado em diálogo com autores que não pertencem a sua tradição teórica. Coloca-se esta necessidade, pois tratamos de temas relativos à configuração do social e na qual a indústria cultural se coloca como instância de mediação. Portanto (capítulo 2.1), as culturas e as artes populares se veem diante de uma globalização unilateral, frente à qual pretendem oferecer alternativas para não sucumbirem. Porém, sucumbir, a exemplo de Diadorim, abre caminho para realizar uma crítica por dentro dos mecanismos que os dominam. Sabemos, porém, que a realidade não pode ser pensada de forma linear, muito menos como acumulação de fatos. A história prova que alguns segmentos sociais e algumas pessoas só criticam o outro lado da margem enquanto ainda estiver longe das suas possibilidades, ou seja, enquanto ainda não possuem o poder. Argumentamos que o pensamento adorniano se mostra atual na medida em que pôde dialogar com bases teóricas, que se legitimam, cada vez mais, como eficiente dispositivo metodológico para pensar a Formação na realidade objetiva contemporânea. Esta realidade é problematizada em Swann, Marianinho e Diadorim. Portanto, Th. W. Adorno, Stuart Hall e Garcia Canclini podem ser tomados como importantes interlocutores para a discussão da nova configuração do social oportunizada pela globalização unilateral e desigual. Perceber a necessidade de se empreender um diálogo mediador entre diferentes contextos, que apresentam um problema comum, é o que pretenderam as análises realizadas no terceiro capítulo. Isto ao meu ver, é um dos pontos altos para pensar o campo educacional além da redutora dicotomia educação escolar e educação popular, pois os sujeitos não são cindidos de maneira categorial como pretendem os educadores. Por isso, apresentamos um movimento cíclico, com conflitos, mediações e interesses na funcionalização dos processos formativos. Estes transcendem os muros escolares e alcançam os âmbitos da vida privada e pública. Uma compreensão ortodoxa do campo educacional, consequentemente, vacila em não perceber a atuação dos dispositivos

formativos (educação) nos sujeitos analisados.

É legítimo afirmar que a teoria adorniana seria suficiente para pensar tal questão, porém é este discurso de legitimidade que torna justificável a presença de Hall e Canclini na discussão das problemáticas suscitadas nas análises das personagens. A complexidade social vivenciada por Swann, Marianinho e Diadorim deixa claro que “as relações não costumam ser igualitárias, [e que] ...é evidente que o poder e a construção do acontecimento são resultado de um tecido complexo e descentralizado de tradições reformuladas e intercâmbios modernos, de múltiplos agentes que se combinam”. (CANCLINI, 2008, p. 262). Por mais que as bases teóricas não estejam explicitadas em tais análises, o que não é necessário, elas são intrínsecas ao *corpus* geral do trabalho. Portanto, exige-se do leitor uma atenção que não encontra mais lugar na produção acadêmica atual, pois cada leitura deve ser significada em indicadores de produção. Para tal leitor este trabalho não serve. Oxalá! Como compreender a situação pós-colonial sem as indicações de Stuart Hall? Ou como perceber a ação incisiva de Diadorim sem considerar que o Sertão pode ser tomado como metáfora das relações sociais entre poderosos e subalternos? Metáfora esta de Roberto Schwarz que só foi possível ser alargada por meio dos escritos de Garcia Canclini. E, por fim, quais instrumentos de que poderíamos nos apropriar para explicitar a estaticidade dançante da relação de Swann com a Odette? Senão por bases palpáveis sublinhadas por Adorno, Hall e Canclini, dentre outros.

No Capítulo 3 buscamos analisar “as implicações dialéticas na formação objetiva do sujeito” à luz dos pressupostos teóricos desenvolvidos nos capítulos anteriores. De certa forma, a problemática deste estudo está atravessada pela intenção de oferecer subsídios teórico-metodológicos para a compreensão da ideia de cultura em Th. W. Adorno na nova configuração social reivindicada por Stuart Hall e Garcia Canclini. Estes subsídios se materializam na análise realizada no terceiro capítulo. Portanto, concordamos com a afirmação de Bruno Pucci, quando diz que a análise dos personagens específicos nos belos livros acima listados busca, dentre outras coisas, mostrar o movimento de escritores de países de periferia (Couto e Rosa), os quais, utilizando-se de materiais riquíssimos provindos da cultura popular (da Ilha africana e do sertão dos Geraes), transformados literariamente, alcançam uma dimensão de cultura universal⁹⁹. Só percebemos esta dimensão,

⁹⁹ Este comentário de Bruno Pucci foi feito na ocasião do exame de qualificação desta tese.

entretanto, porque temos a cultura universal como referência. Este movimento confirma de forma exemplar a assertiva de que, na nova configuração social, o lugar de fala é primordial. Em especial, os dois autores, Mía Couto e Guimarães Rosa, não falam de qualquer ilha ou sertão. Mas sim de lugares específicos, com relações sociais travadas de forma transversal por meio dos dispositivos culturais e formativos contextualizados. Estes, dispositivos culturais e formativos não sucumbem à literatura altamente refinada que seus autores utilizavam para retratar os desígnios das populações locais que se universalizam (os desígnios), mostrando as mazelas subjetivas com as quais nos identificamos. Neste caso, a escrita altamente refinada acaba sendo apenas um instrumento, que por si só não é suficiente para entender a complexidade social retratada. Pensar o contrário só conforta aqueles que acreditam estar o mundo em ordem. Ou que as ações de Swann, Marianinho e Diadorim se igualam nas definições categóricas de tal literatura. Só é possível pensar na cultura universal quando esta abrange todas as dimensões culturais que compõem as manifestações objetivas na estruturação das diferentes organizações sociais, as quais podem ser universalizadas sem perder sua especificidade.

Não foi nossa intenção, neste capítulo, fazer uma crítica literária. Mas sim tomar os romances como exemplos, no sentido de campo *empírico*, para compreender a funcionalização dos mecanismos formativos e culturais pelos sujeitos que os vivenciam. Nossa hipótese central, nos subitens deste capítulo, é de que, ao *conhecer* (assim como o faz Swann); ao *mediar* (a exemplo de Marianinho) e ao *negar a satisfação imediata* (inspirados em Diadorim), talvez tenhamos, nesta tensão, indicações para a realização do sujeito na *nova configuração social*. Também, superável na *dinâmica da história*, uma vez que esta tensão não é tomada do ponto de vista de um receituário, mas apenas como indicação.

Assim, os três romances estudados demonstram de forma manifesta os possíveis graus de relação que podemos estabelecer com o objetivo a partir da formação cultural que nos é dada. Tal relação, no que diz respeito à formação, é o elemento principal do qual Swann, por exemplo, se vale na sua relação com o mundo; Marianinho, por sua vez, acaba tendo que manejá-la com maestria junto às implicações que a realidade apresenta; Diadorim, por fim, estabelece a dialética que a formação exige diante das diferentes situações com as quais nos defrontamos na vida. É neste sentido que nos valem da atualidade da ideia de cultura em T. W. Adorno e procuramos perceber como ela foi

funcionalizada de maneira ambivalente, sem pré-determinações valorativas, pois essas pré-determinações residem na utilização apressada do pensamento adorniano por aqueles que se referem a uma dada cultura, reduzindo-a a categorias fechadas. Em contrapartida, procuramos, aqui, testar esta ideia de cultura a partir das idiossincrasias do objeto em análise.

Para tanto, os romances, aqui analisados por meio deste referencial teórico, serviram de exemplo para privilegiar (dar primazia) o objeto diante do instrumento utilizado para sua análise. As análises tentaram responder, com base em Adorno, a seguinte questão: em que medida os dispositivos culturais moçambicanos con-formaram a subjetividade de Marianinho? Para pensar este tema, com base em Adorno, foi necessário ir além dele mesmo, porém sem abdicar de sua incisiva companhia. Ou seja, fomos buscar em seus escritos indicações (teóricas) que, quando entrelaçadas (provocando faíscas) com outros referenciais (Estudos Culturais, por exemplo), sugerem-nos visualizar outras faces da realidade cultural analisada. Por isso, “ir além de Adorno com Adorno”, como diria José Antônio Zamora¹⁰⁰. Portanto, a Teoria crítica e os Estudos Culturais, nossas principais referências, figuraram, aqui, apenas enquanto instrumentos (tecnologias, meios) dos quais nos valem para tentar compreender um pouco mais algumas das mazelas universais representadas, em certa medida, pelas personagens acima analisadas. As análises buscam contribuir, assim, para pensar na necessidade de se incluir o contexto sociocultural quando se fala em dispositivos educacionais que ambicionam a universalidade. Bem, aqui já temos tema para mais uma vida de trabalho.

Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.
(ADORNO, 2003, p. 45).

¹⁰⁰ No congresso realizado na Universidade Federal de São Carlos-Brasil (2008) que tinha como temática central “Teoria Crítica e Inconformismo: tradições e perspectivas.”

Referências

- ADORNO, Theodor Wiesegrund. **Teoria Estética**. Lisboa, Edições 70, 2000a.
- . **Des étoiles à terre: la rubrique astrologique du «Los Angeles Times»**. Étude sur une superstition secondaire. Paris, Exils Éditeur, 2000b.
- . **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- . **Métaphysique: concept et problèmes**. Paris, 2006.
- . **Dialectique négative**. Paris: Payot, 2007.
- . **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- . **Mots de l'étranger et autres essais: Notes sur la Literature II**. Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2004.
- . **Palavras e sinais: Modelos críticos 2**. (Trad. Maria H. Ruschel; supervisão de Álvaro Valls) Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.
- . **Educação e emancipação**. Trad. de Wolfgang Leo Maar. – Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1995.
- . A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Edusp, 1978, p. 287-295.
- . Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.) **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Edusp, 1978, p. 347-354.
- . **Indústria cultural e sociedade**. (Trad. Júlia Elisabeth Levy...[et all.]. – São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- . **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo, Editora Ática, 1ª Ed. 2ª Impressão, 2001.

. Prefácio. In: BENJAMIN, W. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. (Tradução de Maria L. Moita; Maria A. Cruz e Manuel Alberto. Prefácio de T. W. Adorno). Lisboa: Relógio d'água Editores, 1992.

. **Sur Walter Benjamin**. Paris: Gallimard, 2001.

ADORNO, T. W. e BENJAMIN, W. **Correspondance** 1928-1940. Paris: Gallimard, 2006.

AGAMBEN, G. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. P. 81-128.

ARENDT, H. **Vies politiques**. Paris: Gallimard, 1974. P. 268-290.

BASEIO, Maria A. F. **Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mía Couto**. (Tese de doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume 1 (tradução: Sergio P. Rouanet; prefácio: Jeanne M. Gagnebin). 7ª Ed. Editora Brasiliense, 1994.

. **Rua de mão única**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (3ª reimpressão, janeiro de 2000).

. **Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900**. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

. **Obras escolhidas** (vol. 3). São Paulo: Brasiliense, 1989.

. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1993.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Editora 34, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad**. Barcelona: Ed. Gedisa, 2006.

. **Latinoamericanos buscando lugar en este siglo**. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.

. **Culturas Híbridas**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CARCHIA, Giani e D'ANGELO, Paolo. **Dicionário de estética**. Lisboa. Edições 70, 2003. P. 101-102 (Educação estética); 178-184 (História da estética).

CHAGAS, Núbia Silvania. **Nas fronteiras da memória: Guimarães Rosa e Mia Couto, olhares que se cruzam**. (Tese de doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

CHEVALIER, Anne. Préface. In: PROUST, Marcel. **Albertine disparue**. Paris : Gallimard, 2007b. P. VII-XXXV.

COMPAGNON, Antoine. Préface. In: PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swann**. Paris : Gallimard, 2007a. P. VII-XXXV.

COUTO, Mía. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: companhia das Letras, 2003.

. **Vinte e zinco**. 2ª ed. Lisboa: Editora Caminhos, 2004.

. **O último vôo do flamingo**. 4ª ed. Lisboa: Editora Caminhos, 2004.

. **Pensatempos: textos de opinião**. 2ª ed. Lisboa: Editora Caminhos, 2005.

. **Veneno de Deus, remédio do Diabo**. Lisboa: Editora Caminhos, 2008.

. **E se Obama fosse africano? E outras interinvenções.** 2ª ed. Lisboa: Editora Caminhos, 2009a.

. **Jesusalém.** Lisboa: Editora Caminhos, 2009b.

. **Vozes anotecidas.** 8ª ed. (1ª ed. 1987). Lisboa: Editora Caminhos, 2006.

DAMIÃO, C. M. Os modos de recepção estética no ensaio sobre a *obra de arte* de Walter Benjamin. In: DUARTE, R., FIGUEREDO, V. **As luzes da arte.** Belo Horizonte: Opera prima, 1999. p. 521-536.

DAVID, Christophe. Minima metaphysica : notes sur Adorno et le sauvetage de la métaphysique. In : ADORNO, Th. W. **Métaphysique: concept et problèmes.** Paris, 2006.

DICTIONNAIRE LE ROBERT MICRO. Dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Rédaction dirigée par Alain Rey. Paris : Dictionnaire le Robert, 1998.

DURÃO, F. A.; ZUIN, A.; VAZ, A. F. (Orgs.). **A Indústria Cultural Hoje.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. 216 p.

DURÃO, F. A. Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas. In: Durão, F.A.; Zuin, A.; Vaz, Alexandre Fernandez. (Orgs.). **A Indústria Cultural Hoje.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, v. , p. 39-48.

DOZOL, Marlene de Souza. **Da figura do mestre.** Campinas, SP: Autores Associados: São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura.** São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs.** Paris: Éditions du Seuil, 1971.

. **Les damnés de la terre.** Paris: Éditions la découverte & Syros, 2002.

FERRARI, S. C. Miguel. Mercadoria e moda: o fetiche e seu ritual de adoração. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP : Annablume, 2007. P. 171-183.

GAGNEBIN, J-M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004. P. 31-53.

GAGNEBIN, J-M. Posfácio. In: PROUST, M. **No caminho de Swann**. – São Paulo: Globo, 2006.

GALVÃO, Nogueira Walnice. **As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. P. 51-74.

GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação Marcus V. Mazzari; posfácio de Georg Lukács – São Paulo: Ed. 34, 2006. 608p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. (Trad. Tomaz T. da Silva; Guacira L. Louro) 7^a ed. Rio de Janeiro, 2002 (11^a ed. 2006).

. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Tradução Adelaine la Guardia Resende...[et all]. Belo Horizonte: Edição UFMG; Brasília: representações da UNESCO no Brasil, 2003.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. 1. Ed. – São Paulo: Atual, 1986.

HOLL, Hans-Günter. Postface. émigration dans l'immanence : le mouvement intellectuel de la dialectique négative. In : ADORNO, Theodor Wiesegrund. **Dialectique négative**. Paris: Payot, 2007.

HOMERO. **Odisséia**, v.1 : Telemaquia / Homero; tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. – Porto Alegre, RS : L&PM, 2007.

.**Odisséia**, v.2 : Regresso / Homero; tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. – Porto Alegre, RS : L&PM, 2008.

. **Odisséia**, v.3 : Ítaca / Homero; tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. – Porto Alegre, RS : L&PM, 2007.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

HORKHEIMER, Max. **Eclípsa da razão**. São Paulo: Centauro Editora, 2000.

HULLOT-KENTOR. Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe. In: Durão, F.A.; Zuin, A.; Vaz, Alexandre Fernandez. (Orgs.). **A Indústria Cultural Hoje**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. P. 17-27.

JAY, Martin. **As idéias de Adorno**. São Paulo: Cultrix: Editora da universidade de São Paulo, 1988.

JOHNSON, R. O que é, afinal, Estudos Culturais. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais**. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 07-131.

JOSEPH, May. In: **Dicionário de teoría crítica y estudios culturales**. Dirigido por Michael Payne. Tradução Patricia Willson. – Primeira edição. Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 373-374.

JIMENEZ, Marc. **La querelle de l'art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais**. Tradução Vinicius de Figueiredo. –Campinas, SP: Papirus, 1993.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. - 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, Freiherr von. **Princípios de filosofia ou monadologia**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda: F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, [1987]. 117p. (Estudos gerais. Serie Universitária. Clássicos de filosofia).

. **A monadologia * Discurso de metafísica e outras obras**. São Paulo, Editor: Victor Civita, 1974.

LUKÁCS, Georg. Posfácio In: GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação Marcus V. Mazzari – São Paulo: Ed. 34, 2006. 608p.

MAAR, Wolfgang Leo. Adorno, semiformação e educação. *Educ. Soc.*, Ago 2003, vol.24, nº.83, p.459-475.

. À guia de introdução: Adorno e a experiência formativa. In: ADORNO, Th. **Educação e emancipação**. Trad. de Wolfgang Leo Maar. – Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1995. P.11-28.

MATOS, Patrícia F. Projectos colonias e seus efeitos: o caso do trabalho de José Redinha desenvolvido no Museu do Dundo. In: MWEWA, Muleka. (Org.). **África e suas diásporas: olhares interdisciplinares**. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2008. P. 57-86.

MAZZARI, Marcus V. Apresentação. In: GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação Marcus V. Mazzari; posfácio de Georg Lukács – São Paulo: Ed. 34, 2006. 608p.

MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. **Memórias inventadas: estudo comparado entre Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum e um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra**, de Mia Couto. (Tese de doutorado). Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, 2007.

Muito Barulho por Nada. Direção: Kenneth Branagh. Autor: W. Shakespeare . País de Origem: EUA/Inglaterra. [1993]. Comédia, 111

minutos.

In:

[http://www.interfilmes.com/filme_13964_Muito.Barulho.por.Nada\(Much.Ado.for.Nothing\).html](http://www.interfilmes.com/filme_13964_Muito.Barulho.por.Nada(Much.Ado.for.Nothing).html) e http://pt.wikipedia.org/wiki/Much_Ado_About_Nothing Acessado em 30 de Janeiro de 2010.

MORÃO, Artur. Advertência. In: ADORNO, Th. W. **Teoria Estética**. Lisboa, Edições 70, 2000, p. 9-10.

MWEWA, M. **Indústria cultural e educação do corpo no jogo de capoeira: Estudos sobre a presença da capoeira na sociedade administrada**. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

_____. **Cenários da indústria cultural: corpo negro, cultura e capoeira**. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2009.

_____. (Org.). **África e suas diásporas: olhares interdisciplinares**. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2008.

MWEWA, M.; GLEICIANI, F. & GOMES, P. (Orgs.). **Sociedades desiguais: gênero, cidadania e identidades**. São Leopoldo : Nova Harmonia, 2009.

MWEWA, M. Sobre a integração social entre desiguais. In: MWEWA, M.; GLEICIANI, F. & GOMES, P. (Orgs.). **Sociedades desiguais: gênero, cidadania e identidades**. São Leopoldo : Nova Harmonia, 2009.

MWEWA, M. Rupturas hegemônicas: Aspectos sobre a formação cultural no Brasil. In: Muleka Mwewa. (Org.). **África e suas diásporas: olhares interdisciplinares**. 1 ed. São Leopoldo-RS: Nova Harmonia, 2008, p. 87-104.

MWEWA, M.; VAZ, Alexandre Fernandez . Tensions dialectiques: La Capoeira dans la société administrée et l'incoformisme culturel. In: Muleka Mwewa. (Org.). **África e suas diásporas: olhares interdisciplinares**. 1 ed. São Leopoldo-RS: Nova Harmonia, 2008, p. 139-170.

NOGUEIRA, Elza de Sá. **Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. P. 16-22 e 153-200.

NOBRE, Marcos. **A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

OSBORNE, Peter. In: **Dicionário de teoría crítica y estudios culturales**. Dirigido por Michael Payne. Tradução Patricia Willson. – Primeira edição. Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 3-6.

PROUST, Marcel. **Un amour de Swann**. Paris : Éditions Gallimard, 2006.

. **Le temps retrouvé**. Paris : Gallimard, 2007.

. **Em busca do tempo perdido**. Volume 1. No caminho do Swann. Tradução Mário Quintana; 3ª ed. Ver. Olgária Chaim Féres Matos; prefácio, cronologia, notas e resumo Guilherme Ignácio da Silva; posfácio Jeanne-Marie Gagnebin. – São Paulo: Globo, 2006.

PUCCI, Bruno et all. **Adorno: o poder educativo do pensamento crítico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

PUCCI, B., ALMEIDA, J. de e LASTÓRIA, L. A. C. N. (Orgs.). **Experiência formativa & emancipação**. São Paulo : Nankin, 2009.

PUCCI, Bruno. Experiências brasileiras da atualidade da teoria crítica. In: *CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA*. NÚMERO 1, DICIEMBRE 2009.

. A alegoria da esperança no Doutor Fausto, a quatro mãos. In: Zuin, A. A. S.; Durão, F. A.; Vaz, A. F.. (Org.). **Indústria Cultural Hoje**. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2008, v. 1, p. 147-162. In: DURÃO, F. A.; ZUIN, A.; VAZ, A. F. (Orgs.). **A Indústria Cultural Hoje**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. 216 p.

Quanto Vale Ou É Por Quilo? Direção: Sergio Bianchi. Versátil. [2005]. Drama. 108 minutos. In:

<http://www.quantovaleoueporquilo.com.br> Acessado em 29 de Janeiro de 2010.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 16 ed. – Rio de Janeiro, 1984.

ROUSSEAU, J-J. **Emílio ou da educação**. Trad. de Roberto Geal Ferreira. São Paulo, Martins Fontes, 1999. Livro I.

REY, Pierre-Louis e ROGERS, Brian G. Préface. In: PROUST, Marcel. **Le temps retrouvé**. Paris : Gallimard, 2007c. P. I-XXII.

RUSCHEL, Maria H. Glossário. In: **Palavras e sinais: Modelos críticos 2**. (Trad. Maria H. Ruschel; supervisão de Álvaro Valls) Petrópolis-RJ: Vozes, 1995 (p.237-253).

SANTOS, Julia Conceição Fonseca. **Nomes de personagens em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: INL, 1971.

SELIGMANN-SILVA, Mário (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. 2ª Ed. São Paulo : FAPESP : Annablume, 2007. P. 173-183.

SCHULMAN, Norma. O centre for contemporary cultural studies da Universidade de Birmingham: uma história intelectual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **O que é, afinal, Estudos Culturais**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

. **A sereia e o desconfiado**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. P. 37-51.

. **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5ªed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000a.

. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis.** 4ª. Ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000b. 256p.

. **Duas meninas.** 2. ed São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2006. 147p.

. A dialética da formação. In: PUCCI, B., ALMEIDA, J. de e LASTÓRIA, L. A. C. N. (Orgs.). **Experiência formativa & emancipação.** São Paulo : Nankin, 2009. P. 163-186.

SOVIK, Liv. In: **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Org. Liv Sovik; Tradução Adelaine la Guardia Resende...[et all]. Belo Horizonte: Edição UFMG; Brasília: representações da UNESCO no Brasil, 2003, p. 9-21.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã de passagens (1982). In: BENJAMIN, W. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

VELHO, Gilberto. **Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

WELLMER, Albrecht. Sobre a negatividade e a autonomia da arte (Sobre a atualidade da Estética de Adorno). In: *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, out-dez., 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de janeiro: Paz e terra, 1992.